L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

OCTOBRE
1981/N° 281

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 85	F. 100
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 105	F. 120
3. Fascicule BAC	F. 20	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 20**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à M. **MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS — Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 — C.C.P. : PARIS 369-70 R.

38ème Année No 281

OCTOBRE 1981

Sommaire

L'EDUCATION MUSICALE
9, rue Coëtlogon
75006 PARIS. Tél. 548 19-74

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : (en capitales) .... : M., Mme, Melle (1)

Prénom : .... : Profession : ....

Adresse complète : ....

Je soussigné, souscris un abonnement simple (1) couplé (1) à L'EDUCATION MUSICALE

Je verse la somme de .... F. Date .... Signature

— par versement au CCP 369-70 R PARIS au nom de E.G.P.
— par chèque bancaire ci-joint (1)

(1) Rayer les mentions inutiles

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne parait pas en août et septembre).
L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement simple et un supplément iconographique de 5 iconographies par an, du format de la revue 21 x 27 cm (octobre, décembre, février, avril juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire (reproductions, bas-reliefs, portraits, manuscrits, etc).

Abonnement SIMPLE	F. 80 (FRANCE)	F. 95 (ETRANGER)
Abonnement COUPLE	F. 100 (FRANCE)	F. 115 (ETRANGER)
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie) :	F. 120,00	

EDITIONS COMBRE
Consortium Musical

24, BOULEVARD POISSONNIERE - 75009 PARIS

ENSEIGNEMENT : (extrait du catalogue)

SOLFEGES – DICTEES – TRAITES

MINARD	Petit solfège à 1 voix en 2 cahiers
MOREAU	Solfège
	Solfège avec accompagnement
NERINI Emmanuel	Notions préparatoires de théorie musicale
	Année Scolaire de musique
NERINI Emile	Précis de théorie musicale
	Questionnaire correspondant au précis
OULLIE	Mon premier solfège
	Théorie simple et pratique
PANSERON	ABC du solfège
	Suite de l'ABC
PETITJEAN	Traité d'harmonie élémentaire
RAWSON	Traité d'orchestration jazz
REBER	Traité d'harmonie
REUCHSEL	Solfège en 17 volumes
	Avec accompagnement de piano nº 1 et 2
	Abrégé de la théorie
	Grande théorie
RODOLPHE	Solfège par Chapelier
ROUGNON	Petite théorie solfège
	Petit solfège récréatif
	Solfège élémentaire en 4 cahiers
	Traité d'harmonie 1er volume
	Traité d'harmonie 2e volume
SALMON	Cours complet d'harmonie
SCHVARTZ	Traité théorique et pratique de lecture musicale, 1er volume
	Traité théorique et pratique de lecture musicale, 2e volume
	Année préparatoire de solfège
	Précis de dictées musicales
	500 dictées musicales et 1.822 exercices, 1er volume
THOMAS	Solfège progressif, cahiers 1 et 2
VAULTIER	Grande théorie en 3 volumes
VIGNOLO	Solfège élémentaire
	50 leçons de solfège
	La mesure, en 2 volumes
WINDELS	Solfège d'ensemble instrumental A instruments en si bémol
	Solfège d'ensemble instrumental B instruments en mi bémol
	Solfège d'ensemble instrumental C instruments en Ut
	Solfège de clairon
WURMSER	8 leçons de solfège

EXAMENS ET CONCOURS

Note du 11 juin 1981

o **Programme de l'agrégation d'éducation musicale et de chant choral - Session de 1982.**

1) *Programme de caractère général non limité à la discipline :*
   a) Architecture, sculpture et tragédie dans la Grèce du Ve siècle avant Jésus-Christ.
   b) Paris dans la littérature et les arts de 1860 à 1914.

2) *Histoire de la musique :*
   Questions :
   a) L'influence du Concile de Trente sur la polyphonie sacrée : Réforme et Contre-Réforme.
   b) Origines et premiers développements de l'opéra jusqu'en 1672.
   c) La musique d'ortue de J.-S. Bach.
   d) Evolution des techniques de composition en France de 1945 à 1970.

   Auteurs :
   a) G.P. Palestrina : Missa *Tu es Petrus* (éd. Breitkopf & Härtel).
   W. Byrd : Motets *Sacerdotes Domini* (1605), *O magnum mysterium* (1607), *Justorum animae* (1610) (éd. en morceaux séparés chez Stainer & Bell).
   b) Monteverdi : *Le couronnement de Poppée.*
   c) J.-S. Bach : *Orgelbüchlein.*
   d) P. Boulez : *Le marteau sans maître.*

B.O. n° 24 (18-6-81)

---

o **Programme du C.A.P.E.S. d'éducation musicale et chant choral - Session de 1982.**

Questions

1° Monodie et polyphonie profanes dans la civilisation des XIIe et XIIIe siècles.
2° L'influence du Concile de Trente sur la polyphonie sacrée : Réforme et Contre-Réforme.
3° La musique d'orgue de J.-S. Bach.
4° Musique et spectacle dans l'œuvre de Stravinsky.

Auteurs

1° Adam de la Halle, l'àuvre complète.
2° G.P. Palestrina : Missa *Tu es Petrus* (éd. Breitkopf & Härtel).
W. Byrd : Motets *Sacerdotes Domini* (1605), *O. magnum mysterium* (1607), *Justorum animae* (1610) (éd. en morceaux séparés chez Stainer & Bell).
3° J-.S. Bach : Orgelbüchlein, Editions Bärenreiter.
4° Stravinsky, *Oedipus Rex,* Editions Boosey and Hawkes.

B.O. n° 24 (18-6-81)

Note du 31 juillet 1981

(Education Nationale : bureau DL 3)

Texte adressé aux recteurs, aux inspecteurs d'académie et aux chefs d'établissement.

Programme de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien - excepté le baccalauréat de technicien Musique, options instrument et danse, pour la session 1982.

J'ai l'honneur de vous faire connaître que, pour la session 1982, l'interrogation d'histoire de la musique de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien portera sur les trois œuvres imposées suivantes :

— Haendel : Concerto pour orgue nº 4 en Fa majeur, opus 4 (Editeurs : Lea Pocket score universal edition LTS 125).
— Stravinsky : Suite de l'Oiseau de Feu (Editeurs : miniature score, Chester Music).
— Berio : Sequenza III, pour voix de femme (Editeurs : universal édition, Boosey and Hawkes).

Pour le Ministre et par délégation :
Le directeur des Lycées,
J. SAUREL.

B.O. nº 32 (10-9-81)

(Le Fascicule Supplément au numéro 282, Novembre 1981, BACCALAUREAT 1982 comportera l'analyse de ces 3 œuvres et des exercices d'écoute, donnés à la session 1981. Disponible à partir du 20 Novembre au prix de F. 20,00. Il sera à commander aux Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS. - CCP - E.G.P. 369-70 R PARIS.

les chansons de l'école

par
Jacques CHAILLEY

Au temps où j'étais Inspecteur Général, j'ai beaucoup surpris un instituteur en lui demandant s'il avait appris à ses élèves «Trois jeunes tambours» et, sur sa réponse négative (à laquelle je m'attendais), en lui révélant qu'il se trouvait en infraction avec la circulaire ministérielle numéro 74.402 du 31 octobre 1974 publiée au B.O. numéro 42 du 14 novembre de la même année, page 3356.

Que dit cette circulaire ? Elle rappelle d'abord implicitement que dans toutes les écoles de France, les enfants **doivent** apprendre tous les ans un certain nombre de chants, ce qui, partout où ne sont pas donnés des cours de musique spécialisés, incombe au même titre que l'apprentissage du calcul ou de l'orthographe à l'instituteur responsable, **pas plus qu'on ne demande à celui-ci s'il est mathématicien pour déterminer s'il doit ou non apprendre à compter à ses élèves, le fait qu'il soit ou ne soit pas musicien n'intervient dans cette obligation.**

Elle dresse ensuite une liste de chants, et cette liste, proposée pour l'année scolaire 1974-75, a été depuis, si je ne m'abuse, régulièrement reconduite, notamment par la circulaire numéro 80.009 du 7.1.1980 qui en rappelle le caractère permanent. Elle est donc toujours en vigueur, et devra normalement y rester à moins qu'une autre vienne un jour éventuellement la remplacer. Cette liste n'a pas été établie arbitrairement : elle a fait l'objet, pour sa constitution, d'un travail collectif de concertation auquel ont été associés les représentants de l'enseignement élémentaire et pré-élémentaire qui y ont apporté tous leurs soins, particulièrement en ce qui concerne le premier groupe (chants «communs»). Je voudrais ici en souligner l'importance, en exprimant le voeu que le travail qui a été accompli à ce moment soit compris de tous dans ses motivations et se traduise dans les écoles par une réalité conforme à celles-ci.

Le point le plus important de cette circulaire, confirmé par celles qui l'ont suivie, est la conception du répertoire scolaire qu'elle propose, en y définissant **trois parties distinctes**, dont aucune ne devrait être négligée au bénéfice des autres :

1) D'abord, et **par priorité, un répertoire permanent de chants communs**, qui, dit la circulaire, «doivent en principe être sus par tous à l'issue du C.E.1 ou du C.M.2». La première série comporte une liste de 15 chants (lettre A) et la seconde de 10 (lettre B), plus quatre titres communs AB. - La circulaire en dresse une liste très précise.

La raison d'être d'une telle liste est évidente, même si l'on peut ergoter sur le choix d'un chant plutôt que d'un autre. Elle est à la fois d'ordre moral et d'ordre pratique.

Sur le **plan moral**, et même si les chants en eux-mêmes apparaissent parfois insignifiants, ils représentent la continuité d'une tradition nationale et constituent une part du patrimoine français, comme il en existe un anglais, un allemand, etc. Nos voisins se gardent bien de laisser disparaitre le leur. Pourquoi serions-nous plus sots qu'eux ?

Sur le **plan pratique**, il est nécessaire que des enfants d'origine scolaire différente qui se rencontrent à l'improviste, par exemple en vacances ou en colonie, puissent sans préparation avoir quelque chose à chanter ensemble. «Celle-là, je ne la sais pas». Combien de fois avons-nous entendu cette phrase qui coupe court à toute communication et arrête toute velléité de chanter en commun ? Mais pour cela **il est nécessaire qu'un répertoire commun soit proposé et appris partout, sous une forme identique**. C'est ce à quoi vise la circulaire, et nous ne saurions trop insister pour qu'elle soit entendue et prise à la lettre.

A ces deux raisons, les musiciens en ajouteront une troisième. Ces chansons traditionnelles ont été souvent utilisées par les compositeurs à titre d'allusions destinées à être entendues comme telles. Comment quelqu'un qui, étant en-

fant, n'a jamais chanté «Nous n'irons plus au bois» pourra-t-il comprendre les «Jardins sous la pluie» ?

Sur le problème du choix du répertoire s'en greffe un autre qui est celui du **choix des variantes**. Dans un tel répertoire, elles peuvent être considérables, sans qu'aucune d'elles ait priorité d'«authenticité», car chacun est naturellement enclin à appeler «la vraie version» celle qu'il a lui-même apprise. Pour que les enfants puissent chanter la même chose, il faut que ce soit la même chose (l'hétérophonie en l'affaire n'étant pas un progrès !). D'où la nécessité d'une version de référence. C'est dans cet esprit que j'ai publié chez Leduc, en 1978, sous le titre **Les chansons de l'école**, l'intégralité des chants du «répertoire commun» prévu par la circulaire, en y joignant une très facile harmonisation soit pour 2 ou 3 voix égales, soit avec instruments faciles. L'harmonisation est évidemment facultative et ne vise en rien à être proposée comme modèle ; il en va différemment du chant, non pas que la version choisie soit forcément meilleure que d'autres, mais parce qu'il était indispensable qu'une version de référence existe et soit reconnue comme telle. On en a vu les raisons.

2) Une seconde catégorie prévue par la circulaire est celle des **chants ad libitum**, ouverts à **toutes les initiatives** et pouvant inclure tous les styles, y compris la chanson moderne. Contrairement à la catégorie précédente, à laquelle une certaine permanence est nécessaire, et qui donc ne doivent changer qu'exceptionnellement, la mobilité est ici aussi légitime que souhaitable. Le seul impératif est que cette catégorie, comme cela est trop souvent le cas, **ne s'arroge pas la totalité du répertoire** appris à nos enfants.

Comme pour la 1ère section, le B.O. a ici publié une liste. Mais celle-ci a un caractère très différent. Elle n'est qu'une suggestion indicative, peut être changée aussi souvent qu'on veut, et n'a d'autre utilité que de favoriser dans une certaine mesure une certaine perméabilité du répertoire d'une école à une autre.

3) Enfin une dernière catégorie ne doit pas être négligée. Il s'agit d'un **répertoire régional, variable d'une région à l'autre**, destiné à la fois à en assurer la conservation (Dieu sait si elle est menacée !) et à faire prendre conscience aux enfants que s'ils appartiennent à une même nation (c'est le rôle du répertoire commun), ils appartiennent aussi à une région qui possède une âme, parfois même une langue, et qu'il n'y a pas antinomie entre les deux fiertés, celle d'être Français et celle d'être par exemple Breton, Auvergnat ou Corse. Il est donc nécessaire de constituer, sur des principes analogues à ceux du répertoire commun, un **répertoire régional** propre à chacune des communautés ethniques dont la réunion constitue la France.

On ne peut ici donner de véritables «directives», car toutes les régions sont loin d'avoir la même richesse de répertoire. C'est à l'échelon régional seulement que peut être établi un répertoire type. Celui proposé à titre provisoire par le B.O. ne pouvait avoir d'autre prétention que de donner une impulsion de départ : on souhaite qu'il soit réétudié et amélioré. Encore est-il utile qu'il soit centralisé à titre d'information et diffusé de manière régulière.

Bien que l'étude de ces problèmes soit aujourd'hui passée en d'autres mains que les miennes - et je leur fais toute confiance - il ne m'a pas semblé déplacé d'exposer ici les données d'un problème qui n'a en rien perdu de son actualité. Il ne semble pas devoir la perdre de longtemps.



musiques et instruments

par
Daniel MILAN
Professeur d'Education Musicale

Ces quelques lignes souhaitent aider surtout nos jeunes collègues pour qui le choix rapide d'un exemple d'illustration sonore pour un instrument donné, n'est peut-être pas, dans certains cas, aussi évident ? Quant à ceux pour qui le répertoire n'a plus de secrets, pourquoi ne pas continuer ces listes loin d'être exhaustives ?

FLUTE :
- ma mère l'oye, **M. Ravel**
- concerto « le chardonneret», **A. Vivaldi**
- syrinx, **Debussy**

PICCOLO :
- menuet des follets, damnation de Faust, **H. Berlioz**
- concerto, **A. Vivaldi**
- suite provençale, **D. Milhaud**

HAUTBOIS :
- musette pour les hautbois, symphonies pour les soupers du Roy, **M. R. De Lalande**
- messe pour les instruments, **M.A. Charpentier**
- airs de trompettes, timbales et hautbois, **Lully**
- concerto d'**Albinoni**
- Pierre et le loup, **S. Prokofiev**

COR ANGLAIS :
- ouverture du carnaval romain, **H. Berlioz**
- Symphonie du nouveau monde, **A. Dvorak**
- dialogue hautbois et cor anglais : 3ème mt symphonie fantastique, **H. Berlioz**

CLARINETTE :
- concerto de **Mozart**
- Pierre et le loup, **Prokofiev**

CLARINETTE BASSE :
- Petrouchka 3ème tableau, **I. Stravinsky**

BASSON :
- l'apprenti sorcier, **P. Dukas**
- Pierre et le loup, **Prokofiev**

CONTREBASSON :
- entretiens de la Belle et la Bête, ma mère l'oye, **M. Ravel**

SAXOPHONE :
- le vieux château, tableaux d'une exposition, **Moussorgsky-Ravel**
- entr'acte de l'arlésienne, **G. Bizet**
- la création du monde, **D. Milhaud**
- jazz (**Stan Goetz...**)

COR :
- ouverture d'Obéron, **Weber**
- 2 concertos de **R. Strauss**
- pavane pour une infante défunte, **M. Ravel**

TROMPETTE :
- concertino, **A. Jolivet**
- sinfonietta, **L. Janacek**

PETITE TROMPETTE :
- 2ème concerto brandebourgeois, **J.S. Bach**
- concerto, **J. Haydn et L. Mozart**

CORNET :
- Petrouchka, **I. Stravinsky**

TROMBONE :
- boléro, **M. Ravel**
- requiem, **W.A. Mozart** (tuba mirum)
- symphonie funèbre et triomphale, **H. Berlioz**

TUBA :
- symphonie fantastique 4ème Mt, **H. Berlioz**
- Bydlo, tableaux d'une exposition, **Moussorgsky-Ravel** (petit tuba)

VIOLON :
- en pizz, 4ème symphonie, **Tchaïkovsky**
- Pizzicato polka, **J. Strauss**

ALTO
- Harold en Italie, **H. Berlioz**

VIOLONCELLE :
- invitation à la valse, **Weber**
- le cygne, carnaval des animaux, **Saint-Saëns**
- concerto, **Saint-Saëns, Dvorak**

CONTREBASSE :
carnaval des animaux, **Saint-Saëns**
5ème symphonie, **Beethoven** (scherzo)
HARPE :
valse des fleurs, casse noisette, **Tchaikovsky**
CELESTA :
danse de la fée dragée, casse noisette, **Tchaikovsky**
GLASSHARMONIKA :
adagio de **Mozart**

BIBLIOGRAPHIE

Origine des instruments de musique, **A. Schaeffner,** ed. Mouton 1980
Les instruments de musique dans l'art et l'histoire. **R. Bragard,** ed. Vander 1973
Les instruments de musique populaire, **A. Buchner,** ed. Gründ, (épuisé)
Les plus beaux instruments de musique du monde occidental, ed. Arthaud
Guide des instruments de musique, panorama musiques, (nouvelle édition sept. 1981)
Collection que sais-je ? (l'orchestre, les instruments à cordes pincées, le quatuor, la percussion)
Dictionnaire de la musique, microcosme, ed. du Seuil 1961
L'orchestre et ses instruments, **M. Corneloup,** presses de l'ile de France 1961
Les instruments de musique, **W. Stauder,** petite bibliothèque Payot 1957
Tableau synoptique des instruments de musique, **E. Bozza,** ed. Leduc
Planches d'instruments, ed. Leduc
Les instruments de musique du monde entier, A. Michel 1978
La musique à travers ses instruments, encyclopédie Larousse 1978
A la découverte de la musique, **J.J. Rapin,** Hachette (2 volumes) 1973
Le livre de musique, France Loisirs 1978
Instruments de musique du moyen âge et de la renaissance, **D. Munrow,** ed. hier et demain 1979
La facture instrumentale, in «métiers d'art» revue trimestrielle de la Sté d'encouragement aux métiers d'art, avril 1980
Encyclopedie des instruments de musique, **A. Buchner,** ed. Gründ 1980
L'instrument de musique populaire, catalogue de l'exposition, musée des arts et traditions populaires, Paris 1981
Anciens instruments de musique, **Gabry,** ed. Corvina, Budapest 1969
Les instruments de musique dans le monde, **F.R. Tranchefort,** ed. du Seuil 1980 (2 vol.)
Science de la musique, **M. Honegger,** ed. Bordas, (2 vol.) 1976
Acoustique et musique, **E. Leipp,** ed. Masson 1976
Les instruments d'orchestre, **Marescotti,** Paris 1974
Harmonie Universelle, **M. Mersenne** tome 3, C.N.R.S. 1975
Les instruments de musique au 18e siècle, **Thibault G. Jenkins J. Bran Ricci J.** Londres 1973
Instruments de musique du monde occidental, **E. Winternitz,** Paris 1973

DISCOGRAPHIE

La palette orchestrale, classiques pour vous TRX 6187
Les instruments de musique présentés par Y. Menuhin
Série Piccolo saxo et compagnie
Préludes pour eux, **M. Corneloup,** ed. Van de Velde
Voir catalogue Arion -
Musique et Culture, 15, rue Hechner, 67000 Strasbourg.
Fédération des centres musicaux ruraux de France, 2, Place du Gal Leclerc 94130 Nogent sur Marne.
Disques OCORA, Alvarez, Musée de l'Homme, - Vogue - Chant du Monde, CBS, Unesco musical, Sources Philips, Albatros, Musique du monde, Anthologie de la musique des peuples, (tous ces derniers pour la musique extra-européenne et ses instruments).

DIAPOSITIVES

Radiovision RVE7 les flûtes, RVE 17 percussion I, RVE 25 percussion 2 (dans les CRDP)
Catalogue Musique et Culture
Collection «l'oeil écoute» JMF 14 rue F. Miron Paris
Radiovision 13RV 18 diapos, 2 séries.
Instruments de musique du monde entier, 20 diapos, livret CRDP Belfort
Collection «la musique et ses instruments», diapofilm, 1 rue Villaret de Joyeuse 75854 Paris Cedex 17
Prélude pour eux, M. Corneloup, ed. Van de Velde
Connaissance de la musique 61 rue P. Machy BP 17 59240 Dunkerque (l'évolution du matériel sonore, 150 diapos et livret)



le chant grégorien

par
DOM JEAN CLAIRE
Maître de Chœur à l'Abbaye de Solesmes

Définition

Il semblerait logique de commencer par définir ce qu'on entend exactement par «chant grégorien». L'adjectif «grégorien», qu'on le rapporte à S. Grégoire-le-Grand (590-604) comme on l'a fait à partir du IXe siècle, ou à S. Grégoire II (715-731) comme l'avait imaginé Gevaert en 1889, cet adjectif ne renvoie, tout compte fait, qu'à un mythe. Reste le substantif «chant», qui est bien l'élément solide de l'appellation ; il s'agit en effet du chant officiel qui revêt les textes de la liturgie romano-franque, liturgie de compromis entre le rit romain pur et le rit gallican, résultat des efforts des Pépinides, à partir de 753, pour implanter la liturgie romaine en pays francs.

Le «vieux fonds» de ce chant est à chercher dans les premiers livres notés que nous possédons (Cantatorium de Saint-Gall, fin du IXe siècle) ; chaque siècle y a ensuite ajouté sa production, postulée par l'introduction de nouvelles fêtes. Si, comme on le verra, les mélodies qui apparaissent au IXe siècle ne sont pas une création mais une transformation, on peut dire avec Jacques Chailley que l'expression «chant grégorien» recouvre en réalité quinze siècles de musique, avec des genres et des styles si différents les uns des autres qu'il est vain de vouloir leur chercher d'autres caractéristiques communes que les grandes généralités suivantes :

- un art vocal, non instrumental ;
- une parole chantée, qui prend pour unité de temps indivisible celle de l'émission d'une syllabe ;
- un chant monodique, en dehors de toute idée de polyphonie ou d'harmonisation ;
- un chant diatonique, n'utilisant que les touches blanches du clavier, avec (au moins en principe) un seul «accident», le si bémol ;
- enfin sur un autre plan, un chant essentiellement religieux, un chant de l'âme délivrée de ses passions anarchiques, ordonnée, pacifiée, un chant qui s'adresse à la partie la plus noble de l'homme pour l'élever encore au-dessus de lui-même, jusqu'à Dieu.

1. FORMATION ET TRANSFORMATION

Une longue préhistoire précède l'apparition des documents, d'abord non notés (fin VIIIe), puis notés en neumes sans portées (fin IXe), en attendant les écritures déchiffrables du XIe siècle. A défaut de grandes lumières qu'on ne saurait espérer pour cette période, on peut au moins formuler un certain nombre de questions qui ont dû se poser, sans qu'il soit toujours possible d'y apporter une réponse ferme.

A. L'apport juif

La liturgie chrétienne a pris la suite, sans solution de continuité, de la liturgie synagogale : le «service de lectures» de notre messe actuelle est calqué sur le «service de lectures» des assemblées juives. Les textes de l'Ancien Testament sont passés tout entiers de l'un à l'autre culte, en particulier le livre de la prière, le psautier. La musique a-t-elle suivi ? Il ne peut s'agir que de la cantillation des textes en usage dans les synagogues, non de la musique savante, et en partie instrumentale, du Temple. Il serait tentant de répondre par l'affirmative en prenant argument de quelques ressemblances entre la pratique juive observable aujourd'hui et certaines formules grégoriennes. L'emprunt ne semble pas niable, mais tout le monde n'est pas d'accord sur le sens dans lequel il a été fait.

Les chrétiens ont pu hériter des récitatifs juifs, du moins les chrétiens venus du judaïsme ; mais ceux venus de la gentilité ? Chantait-on à Corinthe comme à Rome ou à Alexandrie ? En toute hypothèse, le latin n'apparait à Rome comme langue liturgique que dans le deuxième tiers du IVe siècle ; le contact entre la cantillation juive et le chant grégorien, ou pré-grégorien, n'est donc pas immédiat et suppose un ou plusieurs chainons intermédiaires.

D'autre part, après le désastre national de 70 et la dispersion qu'il entraine, les traditions juives furent mises à rude épreuve, et certaines des communautés qui se reconstituèrent ensuite ont bien pu emprunter aux chrétiens, qui

chantaient les mêmes psaumes, les mélodies qui dès lors les revêtaient. Ressourcement ou aliénation ? Les musicologues juifs et leurs collègues chrétiens, tant orientaux qu'occidentaux, étudient sérieusement le problème et réservent leurs conclusions jusqu'à plus ample information.

B. L'apport des chants chrétiens orientaux

Les documents qui nous ont conservé les chants liturgiques de l'Orient chrétien ne remontent souvent pas bien haut ; aussi l'origine de ces chants se perd elle dans une préhistoire encore plus sombre que celle que nous cherchons à éclairer. L'origine palestinienne des plus anciens de ces rits et le rayonnement exercé sur eux par la liturgie apostolique de Jérusalem, inclinent à penser que le contact avec les traditions juives a pu être plus direct, et que c'est de ce côté qu'on pourrait trouver le chainon historique entre la cantillation juive et les formules qui devaient un jour entrer dans le grégorien.

En ce domaine aussi il y a beaucoup à chercher, et la recherche, limitée à la seule analyse interne des documents tardifs que nous possédons, n'est pas des plus aisées. Cependant l'isolement dans lequel ont vécu un certain nombre de ces communautés chrétiennes orientales permet d'espérer que leur tradition orale est restée relativement pure et témoigne d'un état archaïque de leurs chants liturgiques.

Une étude du répertoire arménien (**Etudes Grégoriennes** XIII, 1973), basée sur des données liturgiques sérieuses et des critères musicaux ayant fait leurs preuves dans l'étude du chant grégorien, a fait apparaitre entre arménien et grégorien d'assez curieuses analogies de construction et d'évolution. Ces travaux seraient à étendre à d'autres répertoires orientaux et à approfondir encore, avant d'en tirer plus de conclusions.

D'autre part, on a décelé dans certaines branches de la liturgie gallicane qui nous sont les mieux connues (hispanique ou wisigothique, milanaise ou ambrosienne) des influences orientales très nettes, syriennes en particulier ; ces influences liturgiques ne se doublaient-elles pas d'influences musicales, et n'y aurait-il pas là un point de contact intéressant entre chants orientaux et chant gallican ?

Que dire du chant byzantin, lié à la langue grecque classique ? La terminologie pseudo-grecque dont use la théorie grégorienne depuis le IXe siècle inciterait à chercher de ce côté ; mais les difficultés ne sont pas moindres, car les documents sont tardifs et d'interprétation difficile. Autant qu'on peut en juger, une comparaison entre le système des huit modes byzantin, ou octoéchos, et le système grégorien homonyme du IXe siècle, tendrait à montrer dans l'organisation byzantine un état archaïque de l'organisation latine, ce qui inspire confiance. Mais on n'en est qu'au début des investigations qui devraient permettre de dégager et de mettre en évidence un fonds musical commun à tous les chants orientaux, en vue de le comparer avec le chant synagogal et les chants latins.

C. L'apport des autres chants latins

Le chant grégorien n'est pas le seul répertoire liturgique latin qui ait existé. Si depuis le moyen âge il fait figure de «chant de la chrétienté», c'est parce qu'il a supplanté, par le biais du changement de liturgie, plusieurs autres répertoires locaux :

- le gallican des pays francs, à la fin du VIIIe siècle ;
- le bénéventain de l'Italie du sud, au début du IXe siècle ;
- l'hispanique, au troisième quart du XIe siècle ;
- le romain-même, qui était demeuré à Rome au moins dans les grandes basiliques, à la fin du XIIIe siècle.

Seul Milan a gardé son rit propre avec son chant.

Mais le chant grégorien n'a pas été que l'heureux concurrent de ces répertoires disparus ; il est aussi l'héritier de deux d'entre eux. Comment se représenter la fusion de deux chants liturgiques pour donner naissance au chant que nous connaissons sous le nom de grégorien ? Seule une observation approfondie des particularités liturgiques, esthétiques et modales de ces trois répertoires peut mettre sur la voie de conclusions historiques qu'on chercherait vainement à déduire des textes narratifs contemporains des évènements, rares et souvent énigmatiques.

Jusqu'au IXe siècle, nous sommes, pour la musique, dans la tradition orale. Cela signifie que si on peut facilement changer de textes pour prendre le sacramentaire grégorien au lieu dusacramentaire gélasien, il suffit de changer de livre et de lire , on ne peut faire de même pour la musique qui ne s'écrit pas, et dont le seul mode de transmission est l'écoute et la mémorisation. Dans ces conditions, chacun possède sa langue musicale native, qui lui permet de communiquer avec ses semblables, et chacun la conserve avec un soin jaloux pour la transmettre à la génération suivante. Si le milieu liturgique reste fermé (et rien n'est plus fermé, plus traditionnaliste, qu'un rit particulier), il n'y a aucun moyen de passer d'un chant à l'autre : un primitif illettré (car le musicien de tradition orale est comparable au primitif illettré) ne change pas de langue, sauf en cas de transplantation brutale dans un autre milieu.

Or nous trouvons deux répertoires musicaux sur les mêmes textes de la liturgie romaine : le chant romain et le chant grégorien. Mélodiquement, ces deux répertoires sont proche-parents, mais cependant irréductibles l'un à l'autre. Il est impensable qu'ils aient pu être pratiqués simultanément dans le même milieu de tradition orale, car ils sont à la fois trop proches et trop différents : la proximité eût entrainé la confusion, et l'éloignement eût empêché la communication. L'un d'eux a donc précédé l'autre et donné naissance à l'autre, dans des circonstances de rupture qui ont dû laisser des traces dans l'histoire générale.

Précisément, l'histoire nous apprend qu'avec les Pépinides, le cours normal des traditions liturgiques, donc des traditions musicales, a souffert violence. Au milieu du VIIIe siècle, la liturgie gallicane, sans doute partagée en plusieurs branches, était en net déclin, et la nouvelle dynastie décida

de faire l'unité de ses possessions disparates au moyen de l'unité liturgique. Le rit gallican fut remplacé par le rit romain, le chant gallican par le chant romain. On demanda donc aux gallicans d'oublier leur chant et de prendre le chant romain.

Nous connaissons peu le chant gallican, qui a presque totalement disparu dans l'opération. Ce qui nous en reste, selon toutes vraisemblances, le type de graduel du IIe mode **Justus ut palma**, les traits du IIe mode, et peut être le type d'alléluia **gréco-latin Dies sanctificatus**, suffit cependant à donner l'idée d'un chant raffiné, élaboré, d'une haute tenue artistique. Nous connaissons beaucoup mieux le chant romain par les livres des grandes basiliques romaines des XIe, XIIe et XIIIe siècles ; si son intérêt historique est de toute première importance, sa valeur artistique nous semble assez médiocre.

Aussi, lorsque les chantres gallicans reçurent des chantres romains la tradition des nouveaux textes porteurs des nouvelles mélodies, peut-on penser qu'il y eut de leur part une bien naturelle réaction de rejet . s'ils acceptèrent tels quels les chants simples (antiennes de l'office), ils récusèrent la stylistique redondante et touffue des chants ornés de la messe, dont ils ne gardèrent généralement que le canevas modal, en substituant à l'ornementation romaine une autre ornementation, qui ne pouvait être que la gallicane. Le chant romano-franc était né, et les témoignages n'ont pas manqué pour certifier qu'il sonnait assez différemment du chant romain.

Restait à lui trouver le patronnage prestigieux qui lui donnerait l'autorité qui lui manquait au départ. Le IXe siècle qui a placé tant de capitulaires apocryphes sous le nom de Charlemagne, tant de décrétales nouvellement fabriquées sous le nom des premiers papes, tant de sermons récemment rédigés sous le nom de S. Augustin, n'eut aucune peine à trouver un nom célèbre à qui attribuer la paternité du nouveau chant. Ce fut S. Grégoire.

A suivre

L'EDUCATION MUSICALE vient de perdre une grande amie.

Avec infiniment de tristesse, nous apprenons le décès de Mme **Amy Dommel-Dieny**. Dans ce n° vous trouverez une analyse qu'elle nous avait dédiée.

Prochainement, Serge Gut et J.J. Werner traceront le portrait de celle qui durant sa vie se consacra au développement de l'Art Musical.

A. Musson.



EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat - 75009 PARIS

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT — Extrait du catalogue

Pour la voix

		Prix HT
CASTEREDE J.	Les Intervalles	
	Vol. A, sol et fa avec piano : 32,70 F - Vol. B, sol et fa sans piano	26,40 F
	Vol. C, 5 clés sans piano : 26,40 F - Vol. C, 7 clés sans piano	26,40 F
CHAILLEY J.	58 Canons de 2 à 5 voix	12,80 F
FAUCHET P.	40 Leçons d'Harmonie, vol. 1 : "partie donnée"	19,00 F
	vol. 2 : "réalisationé	38,00 F
MORHANGE M.	Le Petit Solfège, préface de Darius Milhaud	28,50 F
NOEL-GALLON	Solfège en 20 leçons, avec piano 36,90 F, sans piano	15,90 F
SCHVARTZ	Manuel Théorique et Pratique de Lecture Musicale, Vocale et Instrumentale	40,00 F
	L'Année de Lecture Musicale, livre 1 : 19,00 F, L. 2	23,20 F
	Exercices et leçons chantés, tons jameurs et tons mineurs, chaque volume	38,00 F
	Exercices pratiques complémentaires "pour la lecture"	13,80 F

Pour le piano

BLANCART J.	Principes Elémentaires de la Technique Pianistique d'après la méthode Cortot "à l'usage des débutants"	28,50 F
BLANCHET	Technique moderne du piano	70,70 F
CORTOT A.	Principes Rationnels de la Technique Pianistique	86,50 F
DEMARQUEZ S.	Premier Supplément à la Méthode Marte Morhange	39,00 F
	Deuxième Supplément	23,20 F
JEANNERET A.	20 quarts d'heure de lecture à vue, degré élément.	19,50 F
LAURENT L.	Le Pianiste de Jazz	31,60 F
LENOT J.	Belvédères I, vol. 1 et 2, chaque	38,00 F
LONG M.	Le Piano, méthode	126,60 F
	La Petite Méthode de Piano	99,20 F
MORHANGE M.	Le Petit Clavier, initiation au piano	63,30 F
	Le Petit Classique	23,20 F
	Le Petit Romantique	23,20 F

Méthodes diverses

ALEXANIAN	Méthode de Violoncelle	158,20 F
FLANDRIN	Méthode de Violon, Vol. 1 : 50,60 F, vol. 2	95,00 F
	Vol. 3	142,40 F
FORESTIER	Méthode de Cornet, Vol. 1 et 2 : 88,60 F - Vol. 3	110,80 F
FRANCIS	Méthode Simple et Pratique de guitare	25,00 F
KIENZY D.	Les Sons Multiples aux Saxophones (à paraître)	
PETIT	Méthode de Cornet	102,40 F
TOURTE	Méthode pour le Tambour	54,90 F
	L'Ecole du Tambour	15,90 F
	Méthode de Timbales	79,10 F
	Méthode de Xylophone	82,30 F
	Le Parfait Drummer	34,80 F



LISZT, 1811-1886

SONATE POUR PIANO EN SI MINEUR (1)
1849-1853
DEDIÉE A ROBERT SCHUMANN

par Amy DOMMEL-DIENY

«Cette musique n'est plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique, plus apte peut-être que la poésie elle-même, à exprimer ce qui en nous franchit les horizons, tout ce qui échappe à l'analyse».

FRANZ LISZT

«Ta Sonate est belle au-delà de toute expression, grande, gracieuse, profonde, noble, sublime comme tu l'es toi-même (2). J'en suis remué jusqu'au fond de mon être ; et, du coup, toutes les misères de Londres sont oubliées».

Ainsi parlait Wagner. Qui pouvait être mieux placé que lui pour apprécier la noble générosité de ce prince de l'art et de l'amitié ! On sait ce que Wagner lui-même dut à Liszt pour sa propre affirmation.

Notre objet ne sera pas de parler ici de l'exceptionnelle personnalité de l'auteur de cette Sonate, être «phosphorescent» a-t-on dit ; mais ce serait laisser dans l'ombre un éclairage capital de son oeuvre que de ne pas au moins mentionner les multiples facettes de sa silhouette éblouissante, universelle par sa culture et ses talents. Artiste fulgurant, lettré, charmeur et mystique, rayonnant et bienfaisant, triomphateur à travers l'Europe comme à travers la vie... Liszt, météore au ciel de l'art, a étonné son temps.

Cette «Sonate» est bien le reflet de celui qui l'a conçue. Multiple, elle aussi, libre, ni concerto, ni poème défini, sans autre étiquette que ce sobre titre voué jusque-là aux données d'une logique constructive relativement rigoureuse, audacieuse dans sa conception et puissamment novatrice dans son écriture qui donne au piano l'éclat d'un orchestre, elle révèle sous son apparence d'improvisation une charpente parfaitement solide, un enchaînement organique magistral de ses éléments dans une perspective ingénieuse et prodigieusement neuve.

Penser que cette dimension, cette ordonnance maitrisée dans le gigantesque, rejoignent le cadre du «poeme», c est-à-dire sont aptes à dépasser un plan purement sonore, pour y inclure certaines données extra-musicales, a tenté de grands esprits. Cette période 1852-1853 voyait naitre en effet la **Faust-symphonie et les Préludes**... et il semble juste d'admettre avec Alfred Cortot que des intentions restées secrètes aient pu motiver ces épanchements, inhabituels jusque-là aux oeuvres purement instrumentales. Les dernières Sonates de Beethoven - poèmes elles aussi, et doués de quel pouvoir d'émotion - n'ont pas été sans frayer la voie à une telle oeuvre ; et d'ailleurs, Liszt utilise largement la grande variation conçue et magnifiée par Beethoven, puis plus tard par César Franck.

Le fait est que «Faust» hante l'esprit...

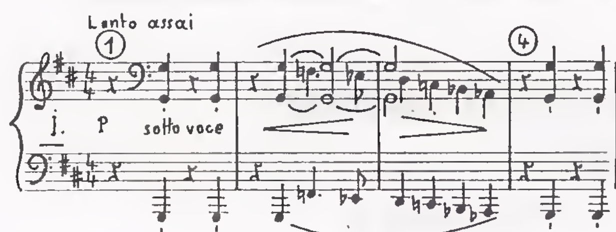
Nous allons observer maintenant comment le langage musical, en tant que tel, a suivi dans sa propre technique l'immense élargissement qui, dans la filiation des formes, a tracé à travers le temps le long sillon allant sans discontinuité des Suites primitives à l'immense poème romantique qu'est la Sonate de Liszt (3)

Si cette oeuvre n'observe pas la forme habituelle, sans d'ailleurs verser dans la moindre anarchie, et si le caractère «dramatique» la domine toute, nous allons cependant y retrouver le fond traditionnel de ce qui émane du système tonal : un **ton** principal nettement établi, ainsi que la présence de **thèmes** organisés selon une armature tonale constructive.

Plusieurs **Thèmes générateurs** vont servir de piliers à cet énorme ensemble. Leurs transformations revêtiront des variations d'expression considérables ; mais on les verra partout réapparaitre à travers l'oeuvre entière ; si bien que l'appellation «cyclique» nous semble ici parfaitement justifiée.

L'oeuvre débute par une **Introduction** de sept mesures - **premier Thème générateur** - qui utilise cet impressionnant facteur de mystère qu'est **le silence en musique.**

Lento assai - Deux pizzicati à contre-temps sur **sol, sotto voce,** sourds, étouffés, sont suivis d'un troisième **sol,** encore à contre-temps, et longuement prolongé, celui-ci, au-dessus d'une gamme conjointe descendante émanée du sol. Ex. 1.
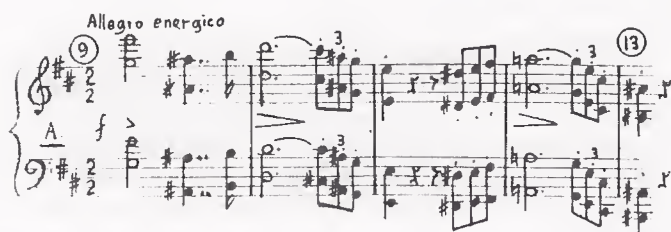


Le premier appui rythmique de ce début imprécis est, le **fa bécarre,** seconde note de cette gamme. Sa valeur pointée, donc allongée, posée sur le troisième temps, fait valoir a posteriori tout ce que les trois **sol** précédents avaient d'incertain sur des temps encore non définis. C'est **de l'intérieur** que l'exécutant conduit. Sa marche ne repose encore que sur du vide ; il faut donc que le rythme vive **en lui** avant de commencer à jouer.

Si le rythme effectivement trouve son compte **à ce fa bécarre** appuyé, le ton, lui, qui comporte deux dièzes à la clé, est mis immédiatement en échec par cette altération insolite, suivie encore de trois bémols inattendus. Ex. 1.

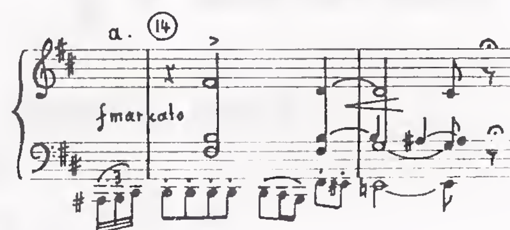
De plus, l'opposition du **pizzicato** et du **legato** établit dès la première mesure une atmosphère énigmatique et il en est de même de cette gamme qui n'est pas tonale (4) et ne révèle rien sur ce départ plein de mystère.

Mes. 8, **le sol** des deux derniers pizzicati escalade brusquement les deux-tiers du clavier, et s'incruste mes. 9 à l'octave aigüe. Etendue alors sur quatre octaves simultanées, l'irruption véhémente de ce sol fait éclater le premier **élément du second Thème générateur** dans un si mineur affirmé, argument impétueusement rythmé dans la force et la carrure d'un quadruple unisson, en contraste total avec ce qui a précédé. Ex. 2.



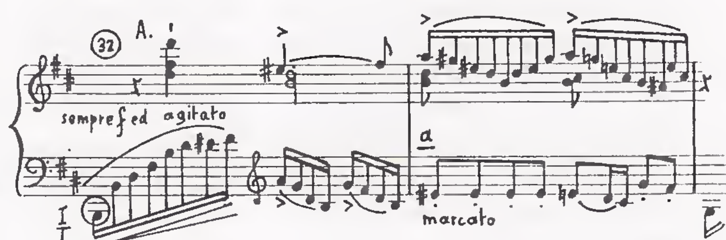
Remarquer la forme mélodique sans cesse brisée de ce Thème, hérissée d'intervalles diminués ou augmentés, tout l'opposé d'une gamme conjointe. Pour la clarté de notre exposé, nous appellerons ce **motif A,** de même que nous aurons nommé **I** le motif d'Introduction.

Brusquement interrompu sur un la dièze grave, fonction Domin., après avoir redescendu trois octaves en quelques bonds, **l'élément A** est immédiatement suivi d'un **second élément - f marcato** dit Liszt - court et martelé, grinçant, sarcastique, en si min. aussi. Appelons-le **a.** C'est le **troisième des Thèmes générateurs.** Ex. 3.



Ces deux éléments **A et a,** exposés chacun intégralement, et dans le ton principal, constituent la première vision du Thème initial complet de l'Allegro : présentation - exposition donc - du second personnage important du morceau, personnage double ici, assimilable à la première idée d'un Allegro classique précédé de son Introduction.

Le deuxième motif, **a,** répété deux fois entre d'impressionnants silences surmontés de points d'orgue, est suivi par un passage tumultueux, chromatique et syncopé, **en crescendo,** 18-25, qui amène à la mes. 25, aboutissement de la montée, la figure de **l'élément A** - en MI bémol, ton éloigné - alors que gronde dans l'extrême basse, mes. 30, le second **élément a.** Transition qui réaffirme le double Thème. Mais un **molto ritardando** suit, amplement justifié par l'arrivée, à la basse de la **première Tonique du morceau** exprimée en tant que telle, mes. 32, affirmation qu'il faut mettre en valeur : **le si grave,** sonore, requiert tout le poids de cet évènement tonal. Sur lui, s'inscrit, agitée, expressive, la tête du Th. **A** que coupe immédiatement, mes. 33, de son **ricanement,** le second **élément a,** toujours au ton principal, **si.** Ex. 4.



Nous avons bien dit : **la tête du Thème A,** la tête seulement, une mesure et un temps. Malgré l'extrême importance de ce début thématique sur la Tonique, il s'agit d'un **fragment** et non du Thème entier : celui-ci nous est connu **dans son intégralité** aux mesures 8 à 13 ; et c'est seulement ce personnage **entièrement énoncé,** dont nous aurons fait préalablement connaissance, qu'il nous sera possible de reconnaitre ensuite dans les nombreux épisodes où il interviendra comme élément-maitre.

Telle est la raison pour laquelle, personnellement, nous

tendons à placer le début de l'Exposition à la mes. 8 et non à la mes. 32.

L'Exposition se poursuit donc maintenant dans le cadre tonal de la première idée bien établie ; **A-a.** Deux affirmations de la Tonique, mes. 32 et 34, deux affirmations de la Sous-Domin., mes. 36 et 38 ; après quoi, mes. 40, les arpèges de transition de la mes. 18 reparaissent, ainsi que les montées chromatiques syncopées, parmi lesquelles bourdonnent quelques incises thématiques en diminution - mes. 45, 47, 49 - jusqu'à la mes. 55.

Du point de vue classique à propos d'une exposition de Sonate, il y a déjà dans la juxtaposition constante et renouvelée de ces deux éléments, **A et a,** tendance à développement. Nous venons de voir que de vastes problèmes de forme ne manqueront pas de surgir depuis là. Mais nous sommes encore loin de compte avec notre seule première idée !

Voici qu'à la mes. 55, le Th. **A** reparaît tout entier au bout de la montée chromatique, 55-59. Comme toujours, l'intrusion du chromatisme a perturbé les positions ; et c'est en SI bémol d'abord (donc fort loin de si) que le Th. s'expose en **canon, ff** ; puis les strettes continuent, en sol, 61, en MI bémol 67, suivies d'un grand trait en octaves, 71, bâti sur les intervalles brisés de l'arpège en triolets. **Ex. 5.**

Note 1 - Il est vrai que lors d'une lointaine Réexposition, mes. 533, où Thèmes et Tons se seront donnés rendez-vous pour conclure l'oeuvre - soit par un «Final» totalement indépendant du 1er mouvement, soit par la simple «Réexposition» d'un immense Allegro (il en sera discuté plus loin) - la première idée reparait non pas selon la figure des mes. 8-13, mais bien selon celle de la mesure 32. Vrai aussi que le retour de A complet se fait au cours de l'épilogue récapitulatif de la fin, 730-744, pendant rigoureux en ordre inverse, - 730-761, a.A.I. - du portique d'entrée - I.A.a., 1-18. Il y a là, à coup sûr, une ambiguité qui peut faire à l'idée d'une Exposition débutant mes. 8.
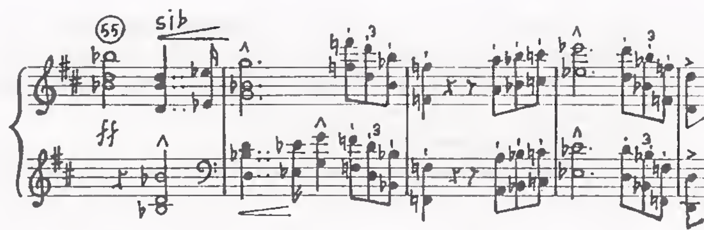
Sans doute faut-il, moins que jamais, dans une oeuvre de cette envergure et de cette liberté, demeurer l'esclave des mots et des formes. Deux raisons conciliatrices nous semblent militer en faveur, non d'une solution proprement dite de cette question, mais de l'équilibre compositionnel qui, de toutes façons, n'est pas atteint par ce doute.

1. La vertu éminente du ton principal, base première de toute oeuvre à caractère tonal, n'est pas infirmée ; le Thème A-a, première idée, émis en si min. à 8 comme à 32, et repris en si, même tronqué. 533, ne se présente et se représente qu'au ton principal.
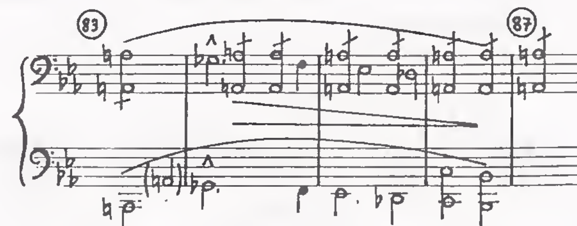
2. Le caractère, exceptionnel jusqu'à cette époque, d'une Sonate dans laquelle le Thème à peine exposé ne cesse de se développer sur lui-même en plein cours d'exposition, dénie à cette forme-Sonate d'un nouveau genre l'obligation d'obéir aveuglément aux lois antérieurs.

C'est justement l'intrusion de l'élément dramatique, l'aspect poème qui va expliquer ce perpétuel antagonisme de deux éléments opposés dès leur apparition, par la signification extra-musicale du défi grimaçant lancé à l'assaut de chaque affirmative. De là à dérouter les normes habituelles de longues traditions bien établies, il n'y a qu'un pas...

Nous allons y revenir.
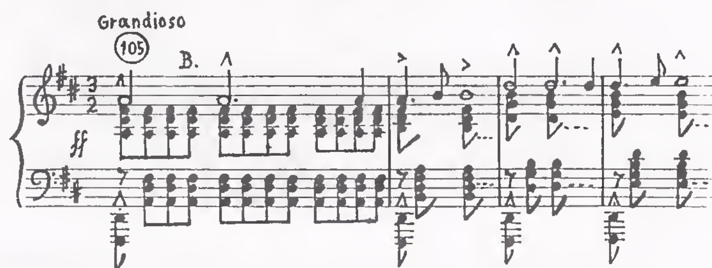


A la mes. 81, tout s'arrête sur une frémissante **pédale, la** naturel, qui, à elle seule, maintient, avec ses croches répétées à la main droite, le rythme énergique précédent, ponctué de deux **la,** brefs et mystérieux pizzicati, 81, 82, à la basse. Dans une force croissante, on voit réapparaitre au grave le Thème de l'Introduction, belle gamme modale descendante, 83-86. **Ex. 6.**



Une septième a remplacé la seconde au départ (5), et les notes de basse isolées, anciens pizz., sont maintenant munies d'un accent lourd (^) qui tinte tragiquement dans l'extrême grave du piano.

La persistance de la **pédale sur la,** à différents étages de l'échelle, le poids qu'y attache ce coup de timbale accentué de la basse, 93-95, 97-99-101, au cours d'un monumental **crescendo,** font présager que, sur ce fondement, auquel s'accroche toujours la gamme descendante, quelque chose se prépare. En effet, issu de ce la si longuement imposé, devenu une toute classique et superbe Dominante, le ton de RE éclate, triomphant. Tout l'orchestre clame maintenant, solennel et pathétique, un nouveau **Thème - B** - mes. 105, **quatrième motif générateur,** en même temps que seconde idée à un ton nouveau dans cet immense premier mouvement de Sonate. **Ex. 7.**
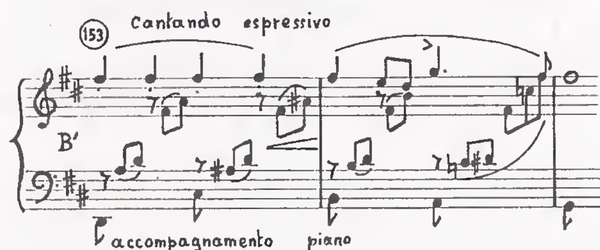


Les éclairs des cuivres introduisent de vibrantes altérations, do bécarre - la bémol... **fff,** sans que la tonalité générale se modifie. Mais des couleurs passent à l'orchestre : cors et bassons vers RE bémol, mes. 114, 115, 117. Puis,

tout s'éloigne et se dilue dans un **diminuendo ritard.** qui ramène si min., et sa Domin. suspensive à la mes. 120.

Le ton de RE va-t-il disparaitre après l'exposition très remarquée - **grandioso** - de ce noble motif dont l'histoire ne fait que commencer (6) ?

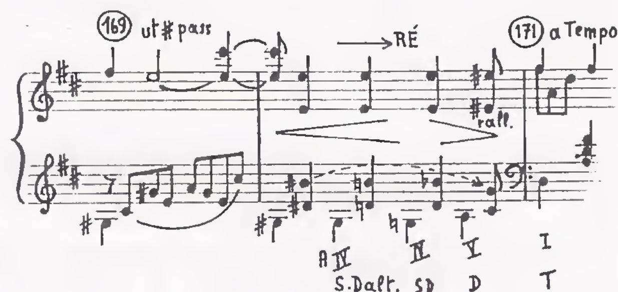
Le Thème **A** revient. Bien qu'en si toujours, c'est un autre personnage sous le même vêtement : sensible, posé, **piano,** et à quatre temps. A si min. succède FA, mes. 125. Bientôt, au legato expressif de cette phrase complètement transformée, le fatidique ricannement **de a s'oppose** en détaché, 141, **piano, lui aussi,** disloqué à travers un chromatisme détonalisé, mes. 143, 145 et suivantes.

Mais une découverte de poids nous attend : ce **motif, a,** qui décidément s'est effrité, vient, lui aussi, pour la première fois, non seulement de changer de caractère, mais de **se transformer en phrase. Et cette phrase est en RE,** mes. 153, ton qui prolonge le lieu tonal adopté par la deuxième idée. Thème B. **Ex. 8.**
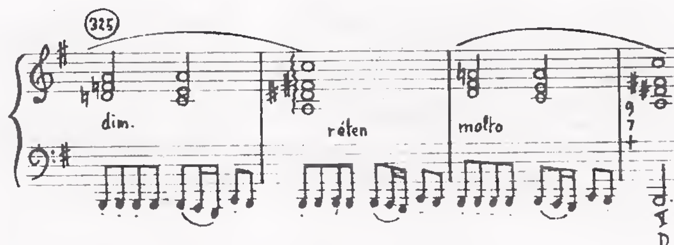


Impossible, certes, dans un contexte aussi mobile, de ne pas attribuer un sens à la permanence de ce ton essentiellement constructif.

De subtiles allusions à **l'élément A, 161,** toujours dans la douceur, et toujours en RE, nous conduisent, à travers quelques simples fonctions altérées, à la plus traditionnelle des cadences parfaites, mes. **170, rall,** donc à une conclusion, calme et sereine, dans ce ton relatif du ton principal, comme cela se passe dans toutes les Sonates classiques. Ex. 9.



Ainsi, malgré des intrusions thématiques et modulantes étrangères à la seconde idée, le ton de RE, qui lui appartient, s'est-il imposé avec continuité de la mes. 105 à la mes. 171. **Thème B,** mes. 105, et **Thème B',** mes. 153, en RE l'un et l'autre, interrompus, habités de souvenirs, n'en sont pas moins les deux membres d'une même partie du morceau : l'exposition de la seconde idée en deux phrases, distinctes et complémentaires. Beethoven nous a habitués dès longtemps à ces seconds Thèmes de Sonates, en plusieurs phrases ; rien de plus normal que de trouver ici confirmation de cette tradition (7).

A partir de là, nous allons être projetés dans de multiples péripéties, thématiques, modulantes, agogiques, dans un décor où le déploiement instrumental dissimulera parfois, ou au contraire clamera de nombreux souvenirs des motifs connus. Tout cela se répandra longuement de la mes. 171 à la mes. 311, en jeux thématiques charmants reconnaissables sous des flots d'arabesques légères, 171, 179, 239, 255 ; ou en luttes acharnées des **motifs A et a,** 314, mêlés de récitatifs fantaisistes. L'Introduction et ses interrogations répétées, impérieuses, 263, 278, 284, 286, le rappel du **Thème B,** puissant bloc de sonorité en ut dièze, 298, puis en fa, 302, tôt coupés par des récitatifs, se succéderont. Puis on assistera à une dernière offensive du Thème **a, 311, 314!,** coupé par une riposte chromatique cinglante de la tête **de A, 315 à 318.** Enfin, empoignés l'un avec l'autre à la mes. 319, les deux **motifs A et a** combinés, s'étreindront dans un infernal ricannement qui mettra fin à ces dramatiques épisodes par la disparition progressive de **a,** 323 à 328. Ne reconnait-on pas là le type classique du Développement central ?



C'est alors, dans un **pp, devenu ppp,** 328, 329, 330, que trois mystérieux accords de neuvième, annonçant un ton qui ne viendra pas, introduisant, par une subtile enharmonie, do bécarre - si dièze, 330-331, et une expressive appogiature, si dièze - do dièze, mes. 332, suivies d'une cadence recueillie, apaisée, contemplative avec ses blanches et ses noires et ses fonctions traditionnelles, IV, V, I, un **Thème nouveau** grave et mystique, **Andante sostenuto,** mes. 324, dans le paysage complètement neuf aussi de FA dièze majeur.

A suivre..

NOTES

(1) Jouée pour la première fois à Berlin, le 22 Janvier 1857, par Hans de Bülow, l'élève préféré de Liszt.

(2) Cité par Alfred Cortot dans sa très remarquable «Edition de travail» de cette oeuvre. Ed. Salabert-Paris-New York.

(3) Le numérotage des mesures se heurte aux différences que présentent entre elles certaines éditions, relativement à la division ou non-division par une barre de mesure des

traits en petites notes. Par exemple : L'édition Durand à la page 10 sépare le premier trait, à la mes. 200, par une barre de mesure, ce qui met le commencement du trille sur **mi** à la mes. 202, alors que l'édition Salabert (édit. de travail d'Alfred Cortot) ne coupe pas le trait - ce qui parait vraisemblable - mettant ainsi le début du trille sur **mi** à la mes. 201. Nous avons pris le parti de nous en référer à l'édition revue par Cortot, et tout notre numérotage de mesures est basé sur elle. Et qu'on nous pardonne d'insister inlassablement sur la nécessité de suivre nos commentaires musique en mains.

(4) Nous reconnaissons-là le type de la gamme modale descendante, type mi, transposée en sol.

(5) Evoquant incidemment par cet intervalle la tête du Thème A renversée.

(6) L'indispensable contact général avec l'oeuvre, qu'il nous a fallu prendre en une, ou mieux, plusieurs lectures préalables du morceau, nous ont déjà renseignés.

(7) Cf. VINCENT D'INDY : Cours de composition, vol. II, 1ère partie, pages 268 et 282.

LA CORNEMUSE ET LA MUSETTE LES INSTRUMENTS A SAC

par
Roger COTTE
Professeur à l'Universidade Estadual Paulista, Saô Paulo

Bibliographie

On aura intérêt à consulter la plupart des ouvrages généraux donné en bibliographie (cf. E.M. numéro 203, déc. 1973, pp. 116-118 et Numéro 262, nov. 1979, pp. 61-62).

Ouvrages anciens : Ch. E. BORJON de SCELLERY, **Traité de la Musette** Lyon, 1672 ; J. HOTTETERRE, **Méthode pour la Musette**, Paris, 1737.

Ouvrages modernes :

Les ouvrages modernes (histoires de l'instrument ou méthodes) sont essentiellement des publications d'associations folkloriques dont le recensement demeure assez délicat. Il s'agit parfois de simples polycopies sans références (nous en avons plusieurs en mains).
Voir : J. MACLELLAN, **Manuel du sonneur**, Bodadeg ar Soneriou, Rostrenen (Bretagne, Côtes du Nord), 1969 ; consulter également : J. MAILLARD, **Musettes et cornemuses**, in E.M., Numéro 11, 1962.

Généralités : Il s'agit d'une vaste famille d'instruments, aujourd'hui considérés comme patrimoines folkloriques, dont les noms et les particularités varient avec les époques et les régions. Ils comportent tous un sac constituant réservoir d'air (à la manière de l'orgue, cf. E.M. Numéro 210, Juillet 1974, p. 13/377), un tuyau, éventuellement interchangeable en fonction des tonalités désirées, percé de huit ou neuf trous, à la manière d'une flûte douce, permettant le jeu mélodique, dénommé «flûte» ou «hautbois», selon les régions. En fait c'est un véritable hautbois à anche double, que l'on peut, dans certains cas, jouer directement à la bouche, sans faire usage du sac (1). Un ou plusieurs autres tuyaux dit «bourdons», généralement montés d'une anche simple, de perce cylindrique (ce sont en fait des clarinettes sans possibilités mélodiques) sonnent des notes tenues continues, accordées à l'unisson, à l'octave ou à la quinte du ton de la «flûte». Le soufflet peut être gonflé soit à la bouche, soit au moyen d'un soufflet actionné par le coude droit du joueur, le coude gauche contrôlant la pression du sac (réservoir).

Historique : L'Aulos (aùlos) grec, ou la Tibia romaine semblent bien être les lointains ancêtres de la cornemuse classique, tout au moins sous leur forme dite double (fig. 1). La bouche et les joues gonflées des aulètes (joueurs d'Aulos), contenues ou bridées par une «phorbea» de cuir jouaient le rôle de l'outre ou sac. Les anches pouvaient être simples ou doubles ; les tuyaux plutôt -semble-t-il- cylindriques. Notons, au passage, l'erreur classique des dictionnaires -et des professeurs- de latin et de grec qui traduisent les termes «Aulos» et «Tibia» par «flûte».

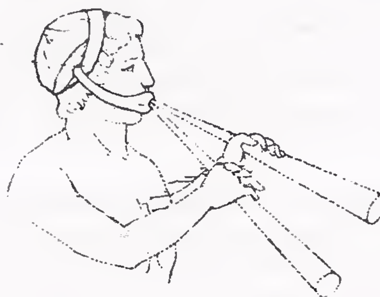


Figure 1
Aulète jouant de l'aulos double avec phorbeïa



Figure 2 : **Le joueur de cornemuse**, Musée Chanzy, Reims (XIII° siècle).
Ce personnage fait partie d'un groupe de cinq statues représentant les quatre éléments et le principe transcendant. A savoir : la harpe = le feu, le tambourin (et instrument à vent non identifiable), l'air, la cornemuse, l'eau, la viole, la terre; Le «seigneur», tenant un oiseau sur son poing représente le principe transcendant. Ces statues furent passablement dégradées (mis à part le joueur de cornemuse, à peu près intact) non point, comme on pourrait le penser, durant les bombardements de la première guerre mondiale, mais par la police de Charles X, en 1825, qui, par crainte de chutes de pierres, brisa systématiquement toutes les parties fragiles des statues situées sur le parcours du cortège royal.

Photo. R. COTTE.

Par la suite, la pénible «phorbéa» fut remplacée par l'outre, le sac des cornemuses et des musettes classiques. Sous cette forme, déjà quasi définitive, et sous le nom de **Tibia utricularis**, l'instrument se répandit dans tout le monde antique. A partir de là, sans pourtant perdre ses caractéristiques essentielles, l'instrument se modifiera dans chaque région en fonction des ressources locales en matières premières et sans doute, aussi de l'usage social de l'instrument (danse, marche militaire, et peut-être même chant religieux).

Très utilisées au Moyen-âge, les cornemuses semblent avoir été tout d'abord acceptées comme instruments «nobles». Il n'est pas exclu qu'on les ait utilisées à l'Eglise pour l'accompagnement du plain chant, à l'égal du cornet à bouquin (et plus tard du serpent). Toutefois, il ne faut tirer aucune conclusion en ce sens du fait que les miniatures, les sculptures et les vitraux des édifices religieux en offrent de nombreuses représentations. En effet, de nombreux instruments expressément prohibés au service du culte font l'objet de telles représentations. Il est à présent bien établi qu'ils font partie du langage symbolique des «ymagiers», langage que tout un chacun, alors, était parfaitement à même de comprendre, quant bien même illettré. (2) A la Cornemuse était attaché un symbole sexuel évident. Certaines compositions de Jérôme BOSCH indiquent clairement qu'elle a servi d'enseigne à des maisons bien hospitalières, dans la tradition du Phallos des Anciens. Dans d'autres cas (les quatre éléments) elle évoque parfois : l'eau.

Instrument des jongleurs et ménétriers, très vite elle devient l'attribut normal des bergers. Généralement, avant le XVe siècle, elle ne possède qu'un seul bourdon. Souvent, le bourdon et «la flûte» sont creusés dans la même pièce de bois, dont la section extérieure est carrée. (Fig. 2). Parfois, la cornemuse est utilisée comme instrument militaire. En Ecosse, la tradition des bandes militaires remonte au Moyen-âge. Elles participèrent à toutes les grandes batailles de l'histoire écossaise, en passant par Fontenoy et même le débarquement de 1944. Plus jeune en Bretagne -et notoirement imitée de la tradition écossaise- la mode de la cornemuse militaire remonte pourtant à la guerre de 1914-18.

Pierre TRICHET (cf. bibliographie) cite quelques vers de Ronsard décrivant un berger joueur de cornemuse. La licence poétique attribue ici trois noms différents à l'instrument : Musette, chevrette, louvrette. En terminologie bien entendue les trois termes devraient désigner trois instruments sensiblement différents :

Claude appuyant un pied sur sa houlette
De son bissac aveind une musette (3)
La mit en bouche et ses lèvres enfla
Puis coup sur coup en haletant souffla
Et resouffla d'une forte halenée
Par les poumons reprinse et redonnée
Mais quand par tout le ventre fut grossi
De la chevrette et qu'elle fut esgale
A la rondeur d'une moyenne bale
A coup de coude en repoussant la voix
Puis ça, puis la faisant saillir les doigts
Sur les pertuis (4) de la musette pleine
Comme saisi d'une angoisseuse peine
Pasle et pensif avec le triste son
De sa louvrette ourdit (5) une chanson.

La **musette**, telle que nous la désignons aujourd'hui semble apparaitre au début du XVIIe siècle, peut-être à la fin du XVIe. Au contraire de la cornemuse, ce n'est en rien un instrument populaire ou folklorique, au moins à l'origine. Le père MERSENNE la décrit avec précision : c'est une cornemuse perfectionnée dont le sac se gonfle au moyen d'un soufflet actionné par le coude droit de l'exécutant. C'est surtout la conception du bourdon qui est nouvelle (fig. 3 et 3bis). Celui-ci ne comporte pas moins de quatre ou cinq anches doubles et autant de tubes différents. Au moyen de petites manettes (marquées L sur la figure) on peut sélectionner un certain nombre de bourdons diffé-

rents, en fonction des tonalités, suivant la tablature suivante :

les bourdons

Le «chalumeau» (la «flûte» des cornemuseux), représenté à gauche de la figure sonne l'étendue suivante :

chalumeau

On comprend dès lors pour quelle raison les compositeurs classiques (y compris Beethoven) ont attaché le caractère pastoral à la tonalité de fa majeur.

Tel quel, l'instrument sera l'apannage obligé des bergers de salon, de ballet et d'opéra. On le trouvera encore entre les mains des familiers du hameau de la Reine, dans l'entourage de Marie-Antoinette, àVersailles. Peu à peu, il tombera entre les mains, pourtant, des cornemuseux populaires. Il se pourrait bien que les termes «bal musette» et «accordéon-musette» lui soient redevables du qualificatif.

Le répertoire de la Musette «classique» est considérable, souvent repris de nos jours par les hautboïstes : innombrables sonates et suites de CHEDEVILLE (plusieurs musiciens de la même famille portent ce nom aux XVIIe et XVIIIe et se sont spécialisés dans la composition pour musette et vielle à roue). Bâton (né vers 1740), Jean HOTTETERRE (+ en 1720) et son frère Jacques(1680-1761),et de nombreux autres, voire le grand Vivaldi («Le Berger fidèle»), et même de concertos tels ceux de CORRETTE (1709-1795). Souvent elle apparaît dans les scènes pastorales des opéras, notamment chez RAMEAU.

De nos jours, la **Musette** classique n'est plus guère jouée que par quelques rares spécialistes de musique ancienne, mais les différentes variétés de **cornemuses** n'ont pratiquement jamais été délaissées. Une fabrication artisanale, ou pour mieux dire domestique a permis de maintenir sa tradition. On perçait les tuyaux au moyen d'un tour rudimentaire fait d'une roue de charrette réformée, armée d'une baïonnette dérobée au cours du service militaire, et dont le forme convenait parfaitement à la confection de «la flûte». Le sac, fait d'une outre de cuir de chêvre ou autre, était imperméabilisé tout bonnement avec les produits de la ferme : miel dans le cas du biniou, soupe grasse pour la cabrette auvergnate. On utilisait aussi des fourneaux de pipes sculptées (généralement en forme de tête humaine ou animale) en guise de «chapeau» de la «flûte» (cf. ce terme dans notre article sur les cromornes et sur les hautbois de chapeau, E.M. Numéro 256 Mars 1979 et Numéro 231, oct. 1976).

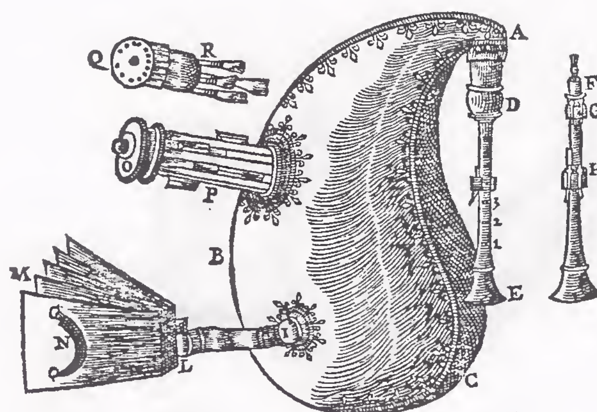
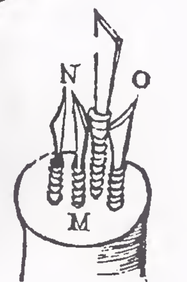


Figure 3
La musette de cour
(Marin Mersenne - 1636)



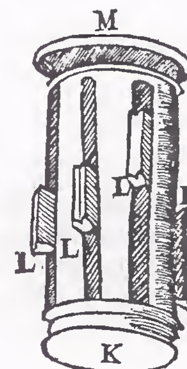


Fig. 3 bis : Détail des bourdons



Modes d'exécution, style : Le sac est placé sous le bras gauche, le soufflet, s'il y a lieu, sous le bras droit (les cornemuses modernes sont souvent équipées du soufflet emprunté à la musette). Le porte-vent est naturellement à la bouche, au cas où l'instrument ne comporte pas de soufflet. Dans ce cas, une membrane (parfaitement visible sur la fig. 5, en B) empèche l'air insufflé de s'échapper, lorsque l'on interrompt le souffle. La réserve du sac peut permettre l'exécution de plusieurs mesures. Grâce à son bras gauche, le cornemuseux (ou musettiste) contrôle la pression de l'air. Eventuellement, du bras droit il actionne le soufflet et gon-

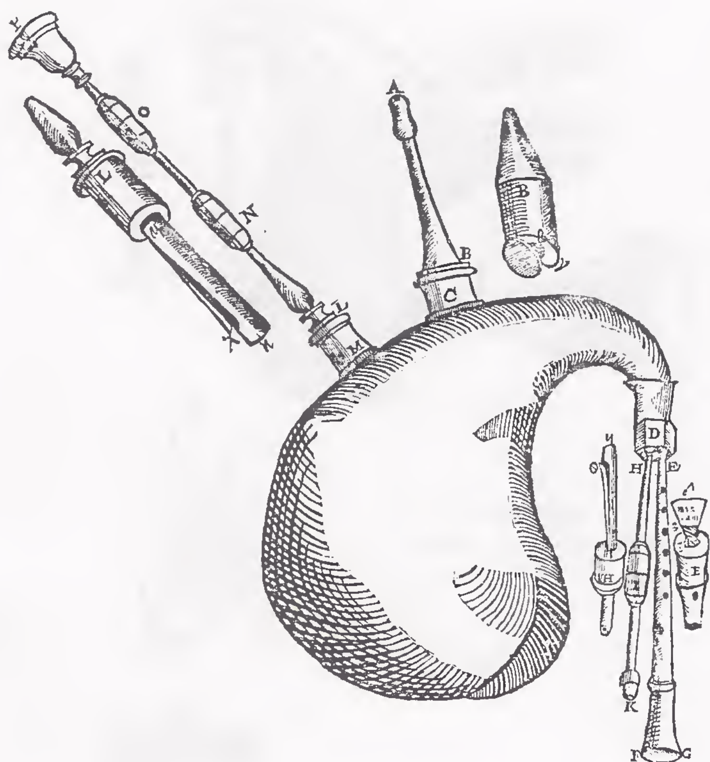
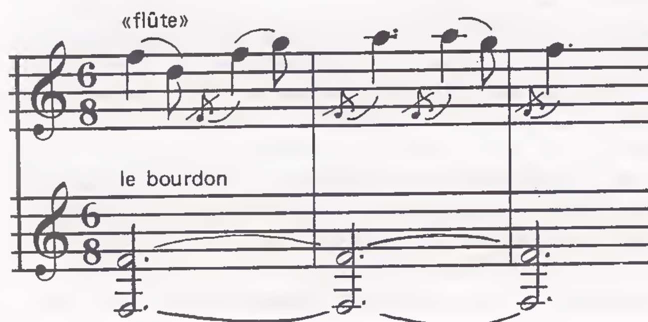


Figure 5 :
Cornemuse à deux bourdons (MERSENNE, 1636)
L-Anche du bourdon; N Bourdon supérieur; ABC- porte vent
B-partie du porte-vent intérieure, avec la membrane à la base,
HK bourdon inférieur; Y anche du bourdon inférieur;
EFG- «flûte»; E anche double de la « flûte».

fle le sac au fur et à mesure des nécessités. Dès que l'on presse le sac, les bourdons et la «flûte» commencent à «sonner». En principe, on commence à jouer avec tous les trous bouchés. La note donnée doit être à l'unisson ou à l'octave du bourdon le plus important. Il est évidemment impossible, même dans le cas du sac gonflé à la bouche, de faire quelque articulation que ce soit. On utilise donc le subterfuge suivant pour donner l'illusion des notes répétées ou du staccato :



Les fa en petites notes graves sont intercallés entre les notes de la mélodie à l'initiative du joueur. Confondues avec le bourdon, elles donnent l'illusion d'une brève interruption du son de la «flûte».

Les dénominations des instruments

Les traductions des termes français désignent, en fait, des instruments légèrement différents les uns des autres, chaque pays ayant, à partir d'un modèle unique, inventé le sien propre.

Français : Cornemuse, Chevrette, Musette, Muse (langue médiévale).
Latin : Musa, Cornemusa, Tibia utricularis.
Bretagne : Biniou (mot bas breton). **Le véritable «biniou»** traditionnel est assez petit. Il comporte une «flûte» à sept trous, de dimensions réduites et un bourdon de grandes dimensions. Il accompagne, traditionnellement, la «bombarde» (sorte de hautbois rustique) à l'octave supérieure. Il est peu à peu remplacé par des instruments importés d'Ecosse, ou imités de ceux-ci.
Ecosse : Le bag-pipe est normalement gonflé à la bouche, le porte-vent prenant le nom de **blown-pipe**. L'instrument porte trois bourdons et une «flûte» dite **chaunter** (lit. «chanterelle»). Les bourdons s'accordent au moyen d'une coulisse. Traditionnellement la gamme utilisée est très différente de notre gamme tempérée, d'où la saveur très spéciale du bag-pipe, à la fois martiale et rauque, qu'accentue un mode d'ornementation des mélodies très particulier.
Auvergne : La cabrette ou chevrette, autrefois gonflée à la bouche, aujourd'hui au soufflet. Elle ne comporte qu'un seul bourdon. Le sac était fait, autrefois d'une peau de chèvre, d'où son nom. L'exécutant prend le nom de «cabretaire». Ceux-ci ont trop souvent pris l'habitude de neutraliser le bourdon, qui demeure ainsi purement décoratif, ce qui perpétue le caractère traditionnel de la «cabrette». Il est d'usage, pour le cabretaire, **suivant** une tradition très ancienne (cf. gravure) de porter des sonnettes aux chevilles, accentuant ainsi le rythme battu du talon.

Israël : symponya («Symphonie») traditionnelle chez les anciens Hébreux et en Chaldée. Mal connu sous sa forme originale.
Portugal : Gaïta de foles, cornemusa, **Gaïta** galega (lit. cornemuse galicienne).
Espagnol : Gaïta, gaïta gallega.
Italie : Zampogna (dite en français «Sampogne») ; cet instrument comporte deux ou trois «flûtes» ou «tuyaux mélodiques» ; Piva, parfois dite, erreur «piffaro» (lit. Fifre). Berlioz donne un bel exemple de cette erreur généralisée dans ses mémoires : «... **Pifferari**... sont des musiciens ambulants qui, aux approches de Noël, descendent des montagnes par groupes de quatre ou cinq, et viennent, armés de **musettes** et de pifferi (espèce de hautbois, donner de pieux concerts devant les images de la Madone...». (note 6)
Allemand : Sackpfeiffe, Dudelsack, Dudey (ancien), Bock

(lit. «Bouc», même signification que le français «Chevrette»).
Néerlandais : Doedelsak, Zakpijp
Suédois : Säckpipa
Norvégien : Sekkepipe
Hongrois : duda.
Russe : Bombhka

Questions diverses : Nous avons vu plus haut la signification symbolique de la cornemuse. Plusieurs auteurs attribuent à l'instrument des pouvoirs curatifs ou dangereux pour le bon équilibre physiologique des auditeurs de la cornemuse, plus ou moins liés à son symbolisme sexuel. Rousseau lui-même rapporte, après d'autres, l'histoire de «ce chevalier gascon..., lequel au son d'une cornemuse, ne pouvait retenir son urine...» (note 7)

On a pu remarquer que les différents noms de la cornemuse ou de la musette ont été souvent attribués à des compositions musicales comportant une note ou plusieurs notes «pédales» simultanées. Signalons, par exemple : «Bransle de la cornemuse» (Robert BALLARD, ca. 1600), «Musette de Taverny», de Fr. COUPERIN, «Hornpipe» terme souvent utilisé par des compositeurs anglais «Zampogne», terme utilisé par Michel CORRETTE (XVIIIe s.),... etc.

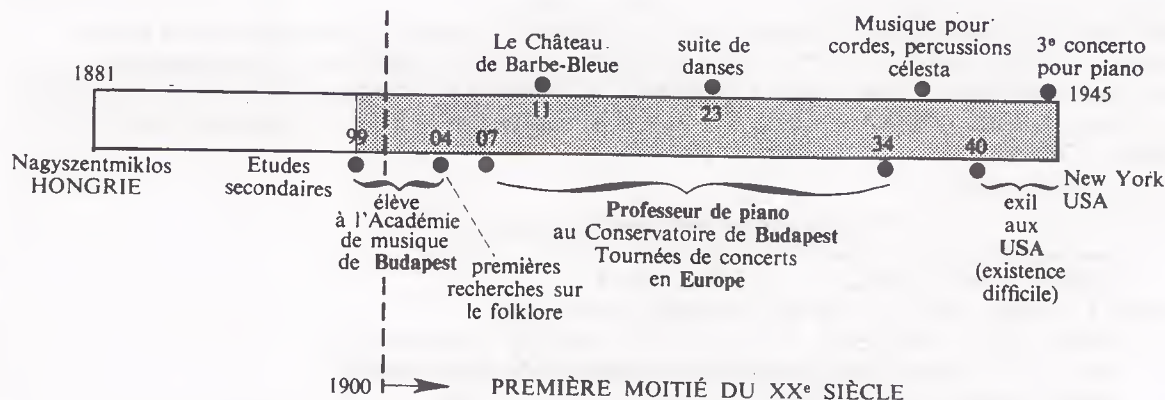
Notes :

(1) Dans son roman «Les Maitres sonneurs», consacré aux cornemuseux berrichons, George Sand évoque cette manière de jouer. Cf. également M. MERSENNE, op. cit. ; (en bibliographie générale) vol. 3, «Des instruments à vent», p. 289.
(2) Cf. notre article « **La symbolique traditionnelle des Instruments de musique**», dans la revue «**Musique et Loisirs**», Numéro 15, Paris, Déc. 1980 pp. 31-45
(3) Aveind : Ateint, tira. Verbe peu usité de nos jours
(4) Pertuis : trou
(5) ourdir : composer (dans le cas présent)
(6) H. BERLIOZ, Mémoires, Ch. 31, «Le Pifferari».
(7) J.J. ROUSSEAU, **Dictionnaire de musique**, art. «Musique».

Le supplément iconographique qui accompagne ce numéro représente un joueur de cornemuse de l'époque Henri III et complète les illustrations de cet article.

BELA BARTOK
(1881-1945)

LES ÉTAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. - VOCALES

PROFANES :

- **Opéras :** *Le château de Barbe Bleue.*
- Cantate profane.
- **Mélodies** et chants populaires harmonisés.

II. - INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- **Sonates** pour piano, pour 2 pianos et percussions.
- **Pièces diverses** *(Allegro barbaro)*, danses.
- **Ouvrages d'enseignement :** *Microkosmos, For children.*

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- **Sonates** pour violon et piano, duos pour violons.
- **Quatuors** à cordes (7).

C) POUR ORCHESTRE :

- **Ballets :** *Le prince de bois, Le mandarin merveilleux.*
- **Concertos** pour piano (3), violon, alto, orchestre.
- **Danses** roumaines, suite de danses.
- Divertimento pour orchestre à cordes.
- Musique pour cordes, percussion et célesta.

SON RAYONNEMENT

● **Pianiste et professeur renommé,** il est à l'origine de la **découverte** et de l'**étude du folklore hongrois,** l'un des plus riches d'Europe.

● Ayant subi diverses influences au départ (R. STRAUSS, DEBUSSY, SCHOENBERG), il se forge peu à peu **une des personnalités les plus riches du siècle.**

● Sa musique, essentiellement **rythmique et dynamique,** combine les éléments du folklore hongrois et les divers apports contemporains. Mais, comme FALLA (voir page précédente) **il recrée le folklore** à partir d'élements purement originaux, instituant la pratique du folklore dit « imaginaire ».

● Son art, placé longtemps **à l'avant-garde de son temps,** eut un profond retentissement sur les jeunes générations de compositeurs.

LE PROTESTANTISME ET L'ORGUE *

par
Claude-Rémy MUESS
Pasteur de l'Eglise évangélique luthérienne

Il n'est guère d'organistes et compositeurs de grande réputation avant Otto Barblan (1860-1943), ancien élève de Faisst au Conservatoire de Stuttgart, titulaire des orgues de Saint-Pierre de Genève entre 1887 et 1938. La génération suivante est représentée par les Genevois Alexandre Mottu (1883-1943) et Henri Gagnebin (1886-1977), et par le Zurichois Willy Burkhard (1900-1955). Les contemporains sont nombreux, parmi lesquels Frank Martin (né en 1890, dixième et dernier enfant d'un pasteur !), Pierre Pidoux (né en 1905), Bernard Reichel (né en 1901), Eric Schmidt (né en 1907), Pierre Segond (né en 1913, successeur de Barblan à Saint-Pierre de Genève), Roger Vuataz (né en 1898)..

2. Aux Pays-Bas

La Réforme a profondément marqué les compositeurs des anciens Pays-Bas. C'est à son esprit, en effet, qu'ils doivent quelque chose de leur expression grave et profonde, de leur recueillement et de leur ferveur, mais aussi de la veine populaire qui contribue à leur inspiration. Dans le culte réformé, la musique est certes utile à la louange de Dieu, mais plus encore elle doit favoriser la méditation des fidèles, et leur concentration sur l'essentiel : le message de la grâce imméritée et de la justification gratuite du pécheur devant Dieu, par les mérites de Jésus-Christ ; message qui constitue un appel à l'obéissance et à la sanctification de la vie quotidienne. Ce climat spirituel marque puissamment les vieux maîtres hollandais, jusque dans leurs oeuvres à caractère décoratif, telles que toccatas, fantaisies ou fugues. Leurs nombreuses compositions «en écho», dont on a dit à tort qu'elles reflétaient la «froideur protestante», témoignent au contraire d'une admirable intériorité de sentiment.

Toute l'école hollandaise des XVIe-XVIIe siècles est dominée par la figure de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) ; bien qu'il n'ait jamais quitté les Pays-Bas, il a exercé une influence considérable, par le truchement de ses nombreux élèves, notamment en Allemagne du Nord et dans les Pays de l'Europe septentrionale. Avant lui, on ne peut guère citer que l'organiste et compositeur de Leyde, Cornelis Schuyt (1557-1616). Nommé organiste de l'église Saint-Nicolas (**Oude Kerk**) d'Amsterdam en 1577, Sweelinck devint fonctionnaire municipal l'année suivante, lorsque la ville adhéra au calvinisme et que l'église devint propriété municipale. L'orgue étant banni du culte, il déploya son art lors d'auditions quotidiennes. Il est possible qu'il soit redevenu catholique vers la fin de sa vie ; ses élèves et disciples se recrutaient en tout cas dans les deux confessions. Ce «faiseur d'organistes» a exercé sur l'art instrumental de toute l'Europe une influence profonde et durable. Ayant assimilé toutes les traditions, il a donné à ses élèves le goût du contrepoint, de la fugue et de la variation ; son influence devait se faire sentir jusqu'à J.-S. Bach. Son fils, Dirck Janszoon (1591-1652) lui succéda comme organiste de la **Oude Kerk** et occupa lui aussi ce poste jusqu'à sa mort. C'est à Dordrecht, en 1610, que fut publiée la première version connue pour orgue des Psaumes huguenots (**Les Pseaumes de David mis en tablature sur l'instr. des orgues et de l'espinette, à 2 parties**), par les soins de l'organiste et claveciniste Henderick Joostenszoon Speuy (v. 1575-1625) ; celui-ci tint les orgues de la **Grote Kerk** de 1595 à sa mort. Le plus grand maître hollandais issu de l'école de Sweelinck, organiste à la **Nieuwe Kerk** d'Amsterdam, devait être Anthony Van Noordt (v. 1620-1675) ; il publia en 1659 un **Tabulatuur Boek van Psalmen en Fantasien** dont les variations et les fantaisies témoignent de l'art contrapuntique le plus achevé et le plus puissant de la musique d'orgue au XVIIe siècle. Deux membres de cette famille furent organistes de la **Oude Kerk** à l'un d'eux succéda même à Dirck Sweelinck en 1652 ; l'un des successeurs d'Anthony Van Noordt à la **Nieuwe Kerk**, Quirinus Gerbrandt Blankenburg (1654-v. 1740), rassembla les pièces contenues dans le **Clavicymbel en orgelboek der gereformeerde psalmen en kerkgezangen** qui fut publié à Amsterdam en 1732. Mais Amsterdam ne fut pas seule un centre organistique actif : à Saint-Laurent d'Alkmaar, on voyait Gerhardus Havingha (1696-1753) exercer son talent dès 1722 ; en 1725, il fit reconstruire son orgue (3 claviers, 56 jeux) par Franz Caspar Schnitger (1693-1729), l'un des fils du célèbre Arp Schnitger. Son ouvrage **Oorspronk en voortgang der orgelen**, publié à

* Voir l'EDUCATION MUSICALE Nº 278 MAI 1981 – 279/80 JUIN/JUILLET 1981.

Alkmaar en 1727, reste une des sources essentielles pour l'étude de l'ancienne facture d'orgue aux Pays-Bas.

Au XVIIIe siècle, on remarque à la **Martini Kerk** de Groningue un organiste et compositeur d'origine hambourgeoise, ancien élève de Mattheson et Telemann : Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796) ; il conservera cette tribune de 1728 à sa mort ! Le XIXe siècle est marqué par Samuel de Lange (1811-1884), organiste à Saint-Laurent de Rotterdam, et le XXe siècle par Anthon van der Horst (1899-1965), professeur d'orgue au Conservatoire d'Amsterdam, chef de choeur et compositeur.

3. En France

Les circonstances historiques n'ont pas permis le développement d'une école d'orgue dans la France réformée avant le XXe siècle. Les orgues ne prirent place dans les lieux de culte qu'à partir du début du XIXe siècle ; dans bien des cas, on fit appel pour les jouer soit à des organistes catholiques (tel Jean-Nicolas Méreaux, organiste de l'Eglise réformée de Paris à partir de 1791, d'abord à Saint-Louis du Louvre, puis à l'Oratoire du Louvre dès 1811), soit à des musiciens protestants plus ou moins chevronnés, à la vérité davantage pianistes qu'organistes.

Tout au plus peut-on mentionner, pour le XIXe siècle, Henri Duvernoy (1820-1906), professeur au Conservatoire de Paris où il a obtenu un premier prix d'orgue en 1842, dans la classe de François Benoist (1794-1878). Compositeur, pianiste, familier de l'hymnologie protestante, Duvernoy sera successivement titulaire de deux orgues Cavaillé-Coll : à l'église luthérienne des Billettes tout d'abord, puis à l'église réformée de Pentemont. Une autre figure se détache, celie d'Ernest Meumann, organiste d'origine allemande attaché de 1843 à 1853 à l'église réformée de l'Oratoire du Louvre. Organiste accompli, Meumann est très au fait des progrès les plus récents de la facture, comme le montrent ses relations avec le facteur Walcker, de Ludwigsburg, et des hommes tels que l'ingénieur Charles Barker ; le facteur d'orgues Aristide Cavaillé-Coll ; Félix Danjou, directeur de la manufacture Daublaine et Callinet... Duvernoy a été le premier protestant recueillant un premier prix d'orgue au Conservatoire de Paris ; il faut attendre 1909 pour voir récompenser un autre jeune organiste issu du protestantisme français. Cette année-là, c'est Alexandre Cellier (1883-1968) qui reçoit le premier prix d'orgue ; il sera pendant 57 ans (1910-1967) organiste de l'église réformée de l'Etoile à Paris, et de 1918 à 1939, organiste de la Société Bach. On lui doit notamment **Trois chorals-paraphrases** pour son instrument, écrits sur les timbres des psaumes 77, 90 et 138.

Elève de Marcel Dupré (1886-1971), Marie-Louise Girod obtient elle aussi en 1941, un premier prix d'orgue au Conservatoire de Paris. Depuis 1943, elle remplit, concurremment avec Henriette Roget, les fonctions d'organiste de l'église réformée de l'Oratoire du Louvre. Pour l'orgue, elle a composé entre autres des variations sur le choral **Es ist ein Ros enstprungen**, une fugue sur le **Psaume 65**, une suite sur le **Psaume 23**, une paraphrase sur le **Psaume 137**. Elle improvise avec talent sur le grand instrument Gonzalez (3 claviers, 66 jeux) que l'église de l'Oratoire du Louvre abrite depuis 1962. Nous ferons encore mention des organistes et compositeurs Georges Schott (mort en 1965) et Marthe Bracquemond (morte en 1973), ainsi que de quelques musiciens protestants qui ont écrit pour l'orgue : Charles Koechlin (1867-1950), Georges Migot (1891-1976), Arthur Honegger (1892-1955) et Jean-Jacques Werner (né en 1935).

En raison de son passé propre, et de sa culture originale, l'Alsace doit être considérée séparément. Nous avons déjà mentionné un organiste strasbourgeois contemporain de la Réforme : Wolfgang Dachstein. Né dans la capitale alsacienne à une date inconnue, il entra dans l'ordre dominicain, fut nommé en 1521 organiste de l'église Saint-Thomas, et adhéra peu après à la Réforme. En 1541, il devint également organiste de la cathédrale, alors protestante ; l'année suivante, il fut chargé de seconder Matthias Greiter (v. 1490-1550) pour l'enseignement du chant à la Haute Ecole, embryon de la future Université. En 1550, il se remit au service du chapitre de la cathédrale, rendue au culte catholique, tout en conservant son poste à Saint-Thomas. Il est surtout connu pour ses mélodies de psaumes, dont la plus connue est celle de **An Wasserflüssen Babylon** qui se chante de nos jours sur **Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld**. Ses contemporains l'ont nommé l'**argentinensis organista**.

Deux autres organistes strasbourgeois illustreront leur instrument au cours de la seconde moitié du XVIe siècle, et au début du XVIIe : les Schmid père et fils. Bernard Schmid le Vieux (1535-1592) devient en 1560 organiste de l'église Saint-Thomas ; de 1564 à 1592, il remplira le même emploi à la cathédrale. En 1592, il cède son poste à son fils, et tient pendant quelques mois encore les orgues de l'église Saint-Pierre-le-Jeune. On peut le considérer comme l'un des meilleurs «coloristes» de son époque ; sa tablature d'orgue en deux volumes, parue à Strasbourg en **1577 (Zwey-Bücher Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument)** contient des transcriptions de motets, de chansons italiennes et françaises, et de cantiques allemands, ainsi que des danses dans le style italien ancien. Son fils Bernard Schmid le Jeune (1567-1625) sera d'abord organiste à Saint-Thomas puis, à partir de 1592, à la cathédrale. Encouragé par le succès remporté par la Tablature de son père, il publie en 1607 une nouvelle Tablature, important volume contenant des pièces d'auteurs divers, surtout italiens (**Tabulatur-Buch von allerhand ausserlesnen, Schönen Lieblichen Praeludijs, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien und Fugen**... Il peut être salué comme l'introducteur à Strasbourg d'un goût nouveau.

Au XIXe siècle, Théophile Stern (1803-1886), organiste de Saint-Thomas, jouira d'une certaine renommée. Naguère l'orgue a été illustré à Strasbourg par Ernest Münch (1859-1928), Emile Rupp (1872-1948), Albert Schweitzer (1875-1965) et Charles Müller (1883-1963). La génération actuelle est représentée par Paul Blumenroeder, Marc Schaefer, André Stricker et Jean-Daniel Weber.

4. En Angleterre

Du XVIe au XVIIIe siècle, les organistes anglais les plus brillants s'illustrèrent en tant qu'organistes de la Chapelle royale et de l'abbaye de Westminster. Les autres tribunes les plus célèbres étaient celles des cathédrales (Worcester, Winchester, Londres....) celles des églises londoniennes, et celles des chapelles des grands collèges (Oxford, Cambridge). Pendant longtemps, les organistes étaient tout autant virginalistes et clavecinistes, Purcell et Haendel y compris. Comme en Allemagne, en France ou en Italie, on trouvait en Angleterre de véritables dynasties de musiciens d'église (organistes, chanteurs, maitres de chapelle). Leurs membres pouvaient, au cours de leur carrière, assumer divers types de fonctions, au gré des engagements obtenus. Presque tous eurent des responsabilités pédagogiques, en même temps qu'ils s'acquittaient de leurs fonctions liturgiques et s'adonnaient à la composition. Une longue énumération serait ici fastidieuse ; citons néanmoins les noms de quelques figures marquantes apparues aux diverses époques.

Honneur au «père de la musique anglaise», Thomas Tallis (v. 1505-1585) à qui, en 1575, la reine Elisabeth 1ère accorda, en même temps qu'à son élève William Byrd (resté catholique) le monopole de l'impression et de l'édition musicales en Angleterre ; il composa tantôt pour le culte catholique romain, et tantôt pour le culte anglican (il fut l'un des premiers musiciens à écrire pour la liturgie nouvelle). La fin du XVIe siècle et le début du XVIIe sont illustrés par Thomas Tomkins (1572-1656), Orlando Gibbons (1583-1625), John Tomkins (1586-1638), John Lugge (v. 1587-1647) et Adrian Balten (1590-v. 1637).

Au XVIIe siècle, précédant Purcell, on doit mentionner William Child (1606-1697) et John Blow (1649-1708). Elève de ce dernier, Henry Purcell (v. 1658-1695) fut un compositeur extraordinairement fécond ; toutefois, sa musique d'orgue étonne par sa modestie : cinq ou six pièces peu représentatives de son génie. Peut-être l'organiste de l'abbaye de Westminster, puis de la Chapelle royale ne trouva-t-il pas, dans l'orgue de son époque, le véhicule de son inspiration. On n'oubliera pas que l'instrument à tuyaux sortait à peine d'une longue période néfaste à son évolution, et n'offrait encore qu'une palette sonore limitée. Dans les églises, souvent dépourvues d'orgue, des groupes d'instruments soutenaient les voix, les cuivres donnant l'éclat que l'orgue anglais ne pouvait encore apporter. La renaissance de l'orgue intéressera néanmoins Purcell, qui se lia d'amitié avec le facteur allemand Schmidt, et lui servit même de démonstrateur lors du concours entre Harris et Schmidt au **Temple Church** de Londres. Indépendamment de Purcell, Blow eut comme élève célèbre Jeremiah Clarke (v. 1674-1707). Citons encore un contemporain de ce dernier, William Croft (1678-1727).

L'année 1685 voit naitre, respectivement à Halle et à Eisenach, Georg Friedrich Haendel (1685-1759) et Johann Sébastian Bach (1685-1750). Il est difficile de classer Haendel dans une école nationale ; cependant il faut bien faire mention de lui à propos de l'Angleterre, puisqu'il y vécut définitivement à partir de 1712, et y déploya une activité musicale intense. Il avait été, pour l'orgue, l'élève de Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), organiste et **director musices** de la Marienkirche de Halle. Pendant une année (1702-1703), il avait tenu l'orgue de la cathédrale de Halle. Il ne fut pas un musicien religieux au sens où devait l'être Bach ; le théâtre fut tout au long de sa vie au centre de ses activités et la constante de son inspiration. Bien que n'ayant plus occupé de poste d'organiste après 1713, il bénéficia toute sa vie d'une très grande renommée en tant qu'exécutant et improvisateur. Comme Purcell, il n'a laissé que peu de pages destinées à l'orgue : six **Fugues or Voluntarys for the Organ or the Harpsichord** publiés à Londres en 1735 ; il convient, bien sûr, de prendre également en compte sa musique pour clavier.

Haendel exerça une grande influence sur William Boyce (1710-1779), qui peut être tenu pour le meilleur compositeur anglais du XVIIe siècle, et sur John Stanley (1713-1786). A la même génération appartiennent Maurice Greene (1695-1755), et James Kent (1700-1776) ; on peut encore mentionner, pour le XVIIIe siècle John Travers (1703-1758), William Hayes (1707-1777), John Worgan (1724-1790 ; dans le domaine de l'exécution à l'orgue, on a pu le comparer à Haendel), Charles Burney (1726-1814), Benjamin Cooke (1734-1793), John Bennett (v. 1735-1784) et Philip Haues (1738-1797). La fin du XVIIIe siècle et les premières décennies du XIXe voient l'épanouissement du talent d'organistes et compositeurs tels que Thomas Busby (1755-1838), Charles Wesley (1757-1834), Samuel Wesley (1766-1837) et William Crotch (1775-1847).

Le romantisme est représenté par Henry John Gauntlett (1805-1876), Samuel Sebastian Wesley (1810-1876), John Hiles (1810-1882), Edward John Hopkins (1818-1901), et Henry Hiles (1826-1904). Puis viennent Charles Hubert Parry (1848-1918), Charles Harford Lloyd (1849-1919), Edward Elgar (1857-1934), Basil Harwood (1859-1949), Richard Runciman Terry (1865-1938 ; musicien catholique mais qui, à la fin de sa vie, s'intéressa de très près à la musique protestante : il publia en fac similé les **Aulcuns Pseaumes** de Calvin, de 1539, et le **Psautier écossais** de 1635), Thomas Tertius Noble (1867-1953), Edward Bairstow (1874-1946), Sydney Hugo Nicholson (1875-1947), Percy Whitlock (1903-1946)... Il faudrait nommer ici, en outre, les nombreux musiciens qui attestent aujourd'hui de la

vitalité de ce que nous nommerons **l'école d'orgue anglicane.**

5. Dans les pays luthériens de langue allemande

Au temps de laRéforme et quasiment jusqu'à la fin du XVIe siècle, l'orgue est encore loin d'exercer une action individuelle dans le culte luthérien. Ce n'est qu'à l'aube du XVIIe siècle qu'il s'achemine vers l'indépendance. Les musiciens contemporains de Martin Luther sont surtout des adaptateurs de mélodies et de textes destinés à l'Eglise nouvelle. Parmi ceux qui collaborent avec le Réformateur, seul Wolff Heintz (v. 1490-1552 ?) semble avoir, à la cathédrale de Magdebourg, exercé la fonction d'organiste.

Entre 1530 - date de la présentation à Charles Quint de la **Confessio Augustana** - et la fin du XVIe siècle naissent un certain nombre de musiciens qui peuvent être regardés comme les premiers organistes luthériens : Elias Nikolaus Ammerbach (v. 1530-1597), organiste à Saint-Thomas de Leipzig de 1561 à 1595 ; Joachim Moller (1546-1610), organiste à Mühlhausen ; Hans Leo von Hassler (1564-1612), organiste à Augsbourg et à Dresde, qui fut aussi au service du cultre catholique ; Michael Praetorius (v. 1571-1621), organiste à Francfort-sur-l'Oder, Gröningen près Halberstadt puis surtout Wolfenbüttel ; Heinrich Schütz (1585-1672), «père de la musique protestante allemande», qui de 1613 à 1617 occupa le poste de second organiste de la Cour à Kassel ; Paul Siefert (1586-1666), qui exerça son activité à Dresde, Königsberg, Varsovie et Dantzig ; Samuel Scheidt (1587-1654), élève de Sweelinck à Amsterdam, organiste à Halle ; Melchior Schildt (v. 1592-1667), lui aussi élève de Sweelinck, organiste à Wolfenbüttel, Copenhague et Hanovre ; Henrichi Scheidemann (v. 1595-1663), élève de Sweelinck de 1611 à 1614), organiste à Hambourg.

Comme leurs successeurs, ces musiciens touchèrent le plus souvent à plusieurs disciplines musicales. Ils exercèrent leur art dans les cathédrales, les églises et les chapelles princières, après avoir accompli des voyages d'étude qui les menaient en Hollande ou en Italie. La plupart du temps, leurs fonctions s'étendaient bien au-delà du jeu de l'orgue pendant les offices et cérémonies : maîtres de chant, compositeurs, professeurs d'orgue, musicographes, ils remplissaient même parfois des fonctions administratives (ce devait être le cas pour Buxtehude, **werckmeister à la Marienkirche** de Lübeck). Au cours de leur carrière, surtout lorsqu'ils devenaient organistes de Cour, il leur arrivait d'entrer au service d'un autre culte (Bach le luthérien fut lui-même un temps au service d'un prince calniviste, à Köthen). Il faudrait distinguer les maîtres - petits et grands - de l'Allemagne du Nord, et ceux de l'Allemagne du Sud, dont l'héritage et la manière sont différents ; nous nous en tenons cependant à une présentation chronologique des personnalités les plus affirmées.

Avant Bach, le XVIIe siècle voit naître Andreas Hammerschmidt (1611-1675), organiste au château de Wesenstein, à Freiberg et à Zittau, qui n'a pas composé pour son instrument ; Franz Tunder (1614-1667), organiste à la **Marienkirche** de Lübeck ; Johann Martin Rubert (1615-v. 1680), organiste à Stralsund ; Erasme Kindermann (1616-1655), organiste à Nuremberg ; Johann Rosenmüller (v. 1619-1684), organiste à Leipzig, plus populaire en son temps que Pachelbel, compositeur productif et varié ; Matthias Weckmann (1621-1674), organiste à Dresde, élève de Scheidemann ; Johann Adam Reinken (1623-1722), organiste à Hambourg, considéré à la mort de Buxtehude comme le meilleur organiste d'Allemagne du Nord ; Johann Rudolf Ahle (1625-1673), organiste à Mühlhausen ; Christian Flor (1626-1697), organiste à Lüneburg ; Adam Krieger (1634-1666), organiste à Dresde, élève de Scheidt ; Dietrich Buxtehude (1637-1707), successeur en 1668 de Tunder à la **Marienkirche** de Lübeck ; Johann Pachelbel (1653-1706), organiste à Nuremberg ; Vincent Lübeck (v. 1654-1740), organiste à Stade ; Johann Kuhnau (1660-1722), prédécesseur de Bach à Saint-Thomas de Leipzig ; Georg Böhm (1661-1733), organiste à Lüneburg ; Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), organiste à Halle ; Johann Nicolaus Hanff (1665-v. 1711), organiste à Schleswig ; Nicolaus Bruhns (1665-1697), organiste à Husum ; Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735), organiste à Merseburg. En 1681 naissent deux amis et émules du Maître de Leipzig: Georg Philipp Telemann (1681-1767) et Johann Mattheson (1681-1764), puis, en 1684, son cousin Johann Gottfried Walther (1684-1748).

Cette lignée aboutit au **maître de l'orgue, au musicien-poète**, lui-même issu d'une famille musicienne de Thuringe, dont les membres étaient ménétriers, organistes et cantors depuis le XVIe siècle. Né à Eisenach en 1685, il établit sa réputation d'organiste à Arnstadt où, de 1703 à 1707, il tient l'orgue de la **Neue Kirche**. Il est ensuite, pendant un an, organiste à Saint-Blaise de Mühlhausen, puis organiste de la Chapelle du duc de Weimar (1708-1717). Les cinq premières années passées à Weimar sont avant tout consacrées à ses devoirs d'organiste de la Cour ; cette période verra naître la plupart de ses nombreuses oeuvres pour orgue (Choral de **l'Orgelbüchlein**, préludes, fugues, toccatas...). Sa réputation d'organiste virtuose grandit ; les élèves de talent affluent ; jusqu'à Halle, on fait appel à ses compétences pour expertiser des instruments. De 1717 à 1723, maitre de chapelle du prince Léopold d'Anhalt-Köthen - qui est calviniste - il se consacrera moins qu'auparavant à la musique d'orgue et à la composition de cantates d'église, qui constituaient jusqu'alors la partie essentielle de son oeuvre. En 1723, il devient Cantor de la **Thomasschule** à Leipzig, et **Director Musices Lipsiensis.** L'essentiel de sa charge consistera à pourvoir à la musique des deux églises principales de la ville : Saint-Thomas et Saint-Nicolas, aidé en cela par les organistes et les préfets du choeur (élèves avancés). Il persévérera jusqu'à sa mort, en 1750, dans cette charge. Le luthéranisme orthodoxe, teinté de **piétis-**

me, de l'Allemagne centrale, avec sa pratique musicale profondément enracinée dans l'école et dans l'église, a offert un terrain particulierement favorable aux dons innés de Bach pour la musique spirituelle. Chez les Bach, on vivait dans la familiarité de l'Ecriture sainte, dans l'intimité de cette Parole vivante que Luther avait remise en honneur. Johann Sebastian a baigné dans le piétisme de la Saxe du XVIIIe siècle, tout comme son contemporain et compatriote Haendel. Ce n'est ni par opportunisme, ni par nécessité professionnelle, mais par une conviction profonde que Bach se dévoua, dans la ferveur, au service du culte, en dépit des nombreux différends qui l'opposèrent aux autorités leipzicoises. Rappelons que, de son temps, sa réputation dépassait à peine les frontières de l'Allemagne, et que l'on admirait davantage son jeu à l'orgue et ses talents d'improvisateur que ses oeuvres. Or c'est dans ses pièces d'orgue qu'il a mis le meilleur de son esprit et de son coeur.

A son école furent formés, entre autres, Johann Tobias Krebs (1690-1762), Cornelius Heinrich Dretzel (1697-1775), Gottfried August Homilius (1712-1785), Johann Ludwig Krebs (1713-1780), et Johann Christoph Altnikol (1720-1759) qui devint son gendre. Un autre élève de l'immortel Cantor fut très recherché comme professeur d'orgue: Johann Christian Kittel (1732-1809), qui est l'auteur de la première grande méthode d'orgue. La fin du XVIIIe siècle sera encore illustrée par Christian Gotthilf Tag (1735-1811) et Johann Christoph Kellner (1736-1803). La génération suivante comprend notamment August Eberhard Müller (1767-1817) et Johann Christian Rinck (1770-1846). Puis viennent Johann Gottfried Töpfer (1791-1870), August Eduard Grell (1800-1886), Karl Ferdinand Becker (1804-1877), Adolf Friedrich Hesse (1809-1863), Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), August Gottfried Ritter (1811-1885), Wilhelm Rust (1822-1892), Immanuel Faisst (1823-1894), Johannes Brahms (1833-1897). En 1873 naissent Karl Siegfried Straube (1873-1950) et Max Reger (1873-1916). Ce dernier, bien que catholique convaincu, peut être regardé comme l'un des rénovateurs importants de la musique d'église protestante du XXe siècle ; quant à Straube, organiste puis Cantor de Saint-Thomas à Leipzig, puis professeur d'orgue au Conservatoire de cette ville dès 1907, il a exercé un grand rayonnement sur les générations suivantes. Mentionnons Günther Ramin (1898-1956), Ernest Pepping (1901-1981), Hans Friedrich Micheelsen (né en 1902), Günther Bialas (né en 1907), Helmut Walcha (né en 1907), Hugo Distler (1908-1942), Johannes Petzold (né en 1912), Siegfried Reda (1916-1968), Karl Richter (1921-1981), Heinz Werner Zimmermann (né en 1930), etc.

6. Dans les pays scandinaves

Acquis sans trouble à la Réforme, spirituellement conduits par des disciples du Docteur de Wittenberg, les pays scandinaves se sont dotés d'Eglises luthériennes nationales regroupant la quasi totalité de la population. Dans ces régions situées aux marges de l'Europe, les innovations virent le jour plus lentement qu'ailleurs : ainsi qu'en Suède, on glissa en quelque sorte du catholicisme au luthéranisme, corps épiscopal en tête. Le Danemark et la Norvège d'une part, la Suède et la Finlande d'autre part, subirent surtout l'influence allemande, y compris dans le domaine musical ; l'influence française ne devait être sensible, notamment en Suède, que plus tard. De fait, les musiciens des XVIIe et XVIIIe siècles dont la mémoire a été conservée furent souvent d'origine allemande ou hollandaise ; de toute manière, lorsqu'ils étaient natifs de l'un des pays septentrionaux, ils ne manquaient pas d'effectuer des voyages d'études, qui à Amsterdam, qui dans les Etats allemands, qui en Italie. Les personnalités les plus marquantes exercèrent leur art principalement dans les Cours royales de Copenhague et de Stockholm, et à la tribune des plus prestigieuses églises de ces villes.

En ce qui concerne la Suède, il convient de mentionner d'abord les Düben père et fils : organiste d'origine allemande, Andreas Düben (v. 1590-1662) fut l'élève de Sweelinck à Amsterdam de 1614 à 1620 ; il devint en 1621 organiste de la Cour royale de Suède, puis en 1640 maitre de chapelle de la même Cour. Son fils, Gustav Düben (1624-1690), lui succéda à ce poste en 1663 ; il fut aussi organiste de l'église allemande de Stockholm. Lui aussi venu d'Allemagne, David Kellner (v. 1670-1748) tint les orgues de l'église Saint-Jacques de Stockholm à partir de 1711, en même temps qu'il remplissait la fonction de carillonneur à l'église allemande. A partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, les organistes et compositeurs suédois les plus connus sont des nationaux : Johan Wikmanson (1753-1800), Gustav Adolf Mankell (1812-1880), Jacob Axel Josephson (1818-1880), Georg Wilhelm Heintze (1849-1895), Emil Sjögren (1853-1918), Gustav Hjalmar Heintze (1879-1946), Sven Eric Johansson (né en 1919) et Bengt Hambraeus (né en 1928) peuvent être mentionnés. Quatre villes font figure de centres : Stockholm, la capitale ; Lund et Upsal, les villes universitaires, et Göteborg, grande cité portuaire.

Nul organiste finlandais ne bénéficie d'une renommée suffisamment étendue avant la fin du XIXe siècle. Peuvent être cités : Ilmari Henrik Krohn (1867-1960), organiste à Helsinki et professeur de musicologie à l'Université de cette ville, et Franz Oskar Merikanto (1868-1924), qui enseigna l'orgue à Helsinki après s'être formé à Leipzig et Berlin.

La Cour de Danemark bénéficia à partir de 1600 des services d'un organiste d'origine néerlandaise qui avait été à Venise l'élève de Giovanni Gabrieli : Melchior Borchgrevinck ; nommé maître de chapelle de la Cour en 1618, il mourut en 1632. A partir de 1629, l'église Saint-Marie de Copenhague (la cathédrale) eut pour organiste Johan Lorentz (v. 1610-1689) qui lui aussi s'en fut en Italie pour se perfectionner. De retour à Copenhague, il occupa en 1634 la tribune de l'église Saint-Nicolas et conserva ce poste jusqu'à sa mort. Son successeur à Saint-Nicolas, Christian

Geist (v. 1640-1711), était originaire du Mecklembourg ; il avait tenu auparavant, dans la même ville, les orgues des églises de la Trinité et du Saint-Esprit. Tandis que Christoph Ernst Weyse (1774-1842) est attaché à l'église réformée franco-allemande de Copenhague (1794-1805) puis à l'église Notre-Dame (de 1805 à sa mort), l'un de ses successeurs à cette tribune, dès 1843, est un organiste d'origine allemande : Johann Peter Hartmann (1805-1900) ; ce dernier enseignera au Conservatoire de Copenhague à partir de 1867. En ce même XIXe siècle, l'on voit Peter Arnold Heise (1830-1879), au terme des études qu'il est allé effectuer à Leipzig, occuper un poste d'organiste et de professeur à Sorö, puis dans la capitale, dès 1865. En notre siècle s'est illustré, à Copenhague, l'organiste et musicologue Jens Peter Larsen (né en 1902).

Comme la Finlande, la Norvège ne possède guère d'organistes éminents avant le XIXe siècle. Citons Ole Andreas Lindeman (1769-1857), qui publie en 1838 le premier recueil de chorals norvégiens, et son fils Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887), organiste et professeur de chant d'église à Oslo, qui publia en 1877 un recueil de chorals en usage jusqu'en 1926 ; ses mélodies de chorals comptent parmi les trésors de la musique d'église norvégienne. Mention peut être faite d'Andreas Nikolaï Haarklou (1847-1925) et de son fils Johannes Haarklou (né en 1896), ainsi que d'Arne Eggen (1881-1955) ; après des études musicales effectuées à Oslo et Leipzig, il a donné le jour à des oeuvres très influencées par le folklore norvégien, qui continuent la tradition romantique de Grieg.

bibliographie

par Jean MAILLARD

o Bruno MONSAINGEON, Mademoiselle : Entretiens avec Nadia Boulanger, Editions Van de Velde, Luynes (1980), in 8o 144 pp., illustr., fac similés. ISBN 2-85868-068-X.

Un rayonnement, un don de soi, une générosité, une efficacité, une rigueur au Service de l'Art : tous ceux qui ont eu le privilège d'approcher Nadia Boulanger restent subjugués et touchés par la grâce que dégageait cet être d'exception. Bruno MONSAINGEON apporte avec cet ouvrage un témoignage vivant et direct des richesses que prodiguait Mademoiselle. Ces Entretiens sont imaginaires, et l'auteur en informe dès le départ son lecteur, mais la formule choisie permet d'insuffler ainsi une vie indispensable à l'évocation d'un personnage constamment mobile dans sa pensée et dans son regard, et dont la mémoire se serait mal accordée d'un panégyrique académique. Bruno MONSAINGEON a très bien connu Mademoiselle, son nom était toujours associé à celui de Nadia Boulanger lorsque Yehudi Ménuhin venait à Fontainebleau pour jouer seul, ou avec Hephzibah et Maurice Gendron dans le cadre des Ecoles d'Art américaines du Palais, ou du Théâtre Municipal. Nul ne pouvait donc être mieux désigné que lui pour faire revivre devant nous celle qui a tant vécu dans la Musique partagée avec ses nombreux élèves, dont les plus illustres paraissent au long de cet attachant petit livre pour redire leur tribut de reconnaissance.

o Amy DOMMEL-DIENY, l'écriture musicale tonale - Editions A. Dommel-Diény, diff. Editions musicales Transatlantiques, Paris (1981), in 8o 138 pp., nombreux ex. musicaux

Autre figure d'exception dont le rayonnement pédagogique est extrême, Amy DOMMEL-DIENY s'impose, pour le plus grand bonheur de tous les musiciens, de fixer sur des tablettes de marbre les données essentielles de son prestigieux enseignement. L'ensemble véritablement monumental que constitue son **Harmonie vivante** consiste, en l'état actuel, en six tomes partagés en différents livres et fascicules : I. L'HARMONIE TONALE (qui en est à sa 3ème édition) II. DE L'ANALYSE HARMONIQUE A L'INTERPRETATION (2ème édition) III. L'ECRITURE MUSICALE TONALE, en deux volumes (**Textes & Leçons et Réalisations**) IV. CONTREPOINT & HARMONIE V. L'ANALYSE HARMONIQUE EN EXEMPLES DE J.S.BACH A DEBUSSY (16 fascicules dont 14 parus à ce jour) VI. ABREGE D'HARMONIE TONALE.

N'est-ce pas là un énoncé qui se passe de tout commentaire ? Amy DOMMEL-DIENY anime en outre avec une équipe d'anciens élèves dont les noms sont connus de tous les musiciens, de remarquables CAHIERS DE L'HARMONIE VIVANTE qui constituent un lien bienfaisant, et un moyen d'échange idéal. Je ne puis donc qu'exprimer le plaisir que j'éprouve à voir rééditer, revu et augmenté, le Tome III (1) de cette HARMONIE VIVANTE qui rend de signalés services. Nos amis pourront se procurer ces ouvrages aux **Editions Musicales Transatlantiques** 50 rue Joseph de Maistre, 75018 Paris (tél. 228.21'40).

o Les Chansons de Jacques DOUAI - Les Editions ouvrières, Coll. Enfance heureuse, Paris (1981), 214 pages, notation musicale

Dans la belle collection dirigée par Jacques Charpentreau aux **Editions Ouvrières**, voici un bouquet de quatre-vingt neuf chansons originales de Jacques DOUAI sur des textes de quarante poètes d'époques diverses, de Chrétien de Troyes à Paul Savatier. Qui n'a suivi avec un intérêt artistique jamais démenti, depuis le premier 45 tours des années 50 - **Papillon tu es volage, Quand Pierre est parti pour l'armée, M'en vas à la fontaine, Voici le mois de Mai** : quels souvenirs radieux !! - jusqu'à nos jours, la carrière de Jacques Douai ?... Cette anthologie enchantera l'utilisateur avec ses mille nuances, ses registres divers, de la comptine à la chanson sentimentale, du fredon humoristique à la complainte du prolétaire : elle suscite autant le plaisir de l'exécutant que l'intérêt du pédagogue auquel elle propose toute une gamme de thèmes de réflexion sur un substrat musical jamais en défaut. On ne peut que souscrire à ces mots de la **Préface** de Jacques Charpentreau :

«... C'est pourquoi quand nous les entendons, quand nous les fredonnons, elles nous paraissent d'emblée familières, comme des amies qu'on retrouve avec plaisir, c'est pourquoi nous sommes si sensibles à cette voix qui est la voix même de la chanson française».

LES GRANDES MARQUES RÉUNIES

Erard,

GAVEAU

PLEYEL

Die beispielhafte Kooperation.
Vier große Traditionen fortgesetzt mit der Vernunft unserer Zeit.
Vier große Namen – ein Partner für den Handel.

La Coopération exemplaire.
Perpétuation de quatre grandes traditions avec la rationalité de notre temps.
Quatre grands noms – un partenaire pour le commerce.

SCHIMMEL®
INTERNATIONAL



Les Grandes Marques Réunies
GAVEAU 1847
ERARD 1780
PLEYEL 1807
SCHIMMEL 1885
Marque Déposée à Paris

Wilhelm Schimmel Pianofortefabrik GmbH
Hamburger Straße 273 b
3300 Braunschweig

S. A. Gaveau-Erard
45–47 Rue La Boetie, 75008 Paris

nOtre discOthèque

par Jean MAILLARD et Marie BROUSSAIS

o **J.S. BACH, Suites 3 et 4 pour violoncelle seul - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 6 069-10829 st.**

Il y a tout juste quarante ans, un soir illuminé des sombres jours où la Musique était notre Espérance quotidienne, Paul Tortelier nous a gardés, groupe de jeunes fanatiques après un concert à Pleyel pour un bis quasi clandestin qui nous conduisait à la limite du couvre-feu imposé par l'Occupant : et nous rentrions à l'autre bout de Paris, dans notre Belleville, la tête perdue dans le ciel et dans les rêves qu'il venait de nous prodiguer généreusement avec cette manne que représentaient déjà pour nous les **Sonates** de Jean Sébastien BACH. Vingt ans après, il enregistre ces Sonates pour le violoncelle seul, et voici qu'aujourd'hui sont republiées ces exécutions prestigieuses où je retrouve la même foi, la même jeunesse, le même élan, étoffés peut-être d'une maturité souveraine. Comment ne pas se précipiter pour faire l'acquisition de cet enregistrement qui n'était plus disponible que par le truchement d'hypothétiques importations. Je viens d'entendre pour nos amis ce volume 2 qui comporte les **Sonates numéro 3 en ut Majeur BWV 1009 et numéro 4 BWV 1010 : lorsqu'on les entend, on ne rêve** plus qu'à posséder la série complète tant cette exécution sensible et virile est convaincante.

o **François COUPERIN, Concerts royaux - 33/30 ARION ARN 38 581 st.**

Brigitte Haudebourg sur un clavecin François Blanchet de 1746, Jacques Vandeville au hautbois baroque, Philippe Foulon à la viole de gambe et Jean-Louis Fiat au basson présentent dans la Collection **Les Joyaux de votre discothèque** de chez ARION, une exécution excellente des **Concerts royaux** de François COUPERIN le grand (1668-1733). Je n'aime guère les parallèles, mais cette interprétation est fort éloignée de celle très «en ronds de jambe et glougloutante» des Kuijken. Elle se rapproche davantage de celle de Christiane Jaccottet et des musiciens de l'équipe d'Heinz Holliger, mais elle est sans doute plus dynamique, plus vivante. Voilà de quoi je pense susciter l'envie d'écouter ce disque, source d'un réel plaisir, dans les plus brefs délais.

o **Simon LE DUC, Trois symphonies - 33/30 ARION ARN 38 577 st.**

Ce Simon LE DUC (1742-1777) dont Anik Devriès nous assure dans le texte de présentation qu'il n'a rien à voir avec l'actuel Editeur, est tout simplement prodigieux par la qualité de son inspiration, la fantaisie qui guide son écriture, son instrumentation. Ces trois **Symphonies données au Concert spirituel** au moment de la disparition de leur auteur, sont une révélation discographique : une révélation même au concert et on ne peut que souhaiter les voir retrouver dans nos programmes une audience comparable à celle qu'elles connurent en leur temps. Ce sont des pages maitresses de l'Ecole française qui ne pâlissent absolument pas à côté des oeuvres allemandes contemporaines. Merci à Bernard Wahl, à **l'Orchestre de Chambre de Versailles** et à ARION pour cette découverte.

o **Clara SCHUMANN, Lieder & Pièces pour piano - 33/30 ARION ARN 38 575 st.**

Un disque tout désigné pour ceux qui réservent une place dans leur coeur à l'étonnante et attachante Clara WIECK SCHUMANN (1819-1896) que Rémy Stricker présente avec le tact et l'élégance qu'on lui connait. Excellente introduction à ce très beau concert au cours duquel Udo Reinemann baryton et Christian Ivaldi rivalisent de talent. L'auditeur passe aisément par-delà les banals rapprochements avec Robert, avec Mendelssohn, avec Chopin, voire Beethoven, et se laisse prendre par cette merveilleuse personnalité qui se livre avec tendresse et fougue. Les dix-sept lieder sur des textes de Rückert, Heine, Geibel, Rollet ou Robert Burns sont accompagnés par trois pièces pour piano : **Scherzo op. 14 numéro 12, Andante espressivo op. 15 numéro 3** et **Scherzo op. 15 numéro 4 des Pièces fugitives**. Encore un bravo à ARION pour cette autre découverte.

o **RIMSKY-KORSAKOV, Grande Pâque russe, Tsar Saltan (suite), Sadko (1865) - 33/30 PHILIPS Invitation à la Musique 6539 067 st. comp.**

Dans le cadre des rééditions toujours attendues de PHILIPS, voici un disque qui étoffera précieusement nos discothèques scolaires en oeuvres russes, avec trois pages riches en couleurs de Nicolas RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908). En premier lieu, le tableau symphonique **Sadko** composé en 1865 qui précède de presque trente ans l'opéra de même titre et reprenant les mêmes thèmes. Il est interprété ici par le **London Philharmonic Orchestra** sous la baguette de David Lloyd Jones. L'ouverture de **La Grande**

Pâque russe prend tout son extraordinaire relief orchestral avec Igor Markevitch conduisant le **Concertgebouw.** Ce concert s'achève avec la belle suite tirée du **Tsar Saltan** (1890) par **l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo** que dirige Roberto Benzi : **Adieux et départ pour la guerre, La tsarine dans un tonneau sur les flots, Les trois merveilles** et, pour conclure, le très célèbre **Vol du bourdon.**

o **VERDI, Falstaff - Coffret 3 x 33/30 PHILIPS 6769 060 digital rec.**

Un chef d'oeuvre discographique que cette somptueuse gravure de **Falstaff**, commedia lirica de Giuseppe VERDI (1813-1901) composée en 1893. La distribution, éblouissante, rassemble les noms de Giuseppe Taddei (**Sir Falstaff**), Rolando Panerai (**Ford**), **Francesco Araiza (Fenton)**, Piero de Palma (**Dr. Cajus**), Heinz Zednik (**Bardolfo**), Federico Davia (**Pistola**), Raina Kabaivanska (**Mrs Alice Ford**), Janet Perry (**Nanetta**), Christa Ludwig (**Mrs Quickly**), Trudeliese Schmidt (**Mrs Peg Page**), les Choeurs de l'Opéra d'Etat de Vienne (chef de choeurs : Walter Hagen-Groll) et l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction d'Herbert von Karajan.

Point n'est besoin de vanter ici le truculent livret de Boito d'après **Les joyeuses commères de Windsor et Henry IV** de Shakespeare et la musique étonnante de jeunesse composée par un Verdi de 80 ans : il suffit de souligner le coup de baguette magique de Karajan servi par une technique exceptionnelle de la gravure. Le lecteur aura compris qu'il s'agit là d'une gravure de toute première référence réalisée par PHILIPS, avec une intéressante notice et le livret trilingue.

o **MAHLER, Symphonie numéro 3 - Coffret 2 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-03835/6 digital**

Encore une prestigieuse prise de son pour la **Troisième Symphonie** de Gustav MAHLER (1860-1911), cet hymne de joie à la Nature et au **Gai Saber** qui constitue une mine précieuse pour nos cours dans toutes classes, depuis les extraordinaires trouvailles d'instrumentation, jusqu'à la multiplicité des prétextes poétiques de ces visions nietzschéennes. La présentation d'Henry-Louis de La Grange est riche et efficace. Quant à l'interprétation, elle est de tout premier ordre, la vedette étant évidemment tenue par **The London Philharmonic Orchestra** avec Ortrun Wenkel (contralto), **The Southend Boy's Choir** (Michael Crabb) et **The Ladies of the London Philharmonic Choir** (John Alldis), placés sous la direction de Klaus Tennstedt. Cette très belle nouveauté est signée EMI LA VOIX DE SON MAITRE.

o **FRANCK, 3 Chorals pour orgue - 33/30 HARMONIA MUNDI HM 1 213 g.u.**

Une version remarquable de ce testament musical que constituent les **Trois grands Chorals** pour orgue de Cesar FRANCK (1822-1890). HARMONIA MUNDI a confié a René Saorgin cette mission de restituer dans toute leur plénitude inspirée ces pages monumentales sur lesquelles il est indispensable d'attirer à nouveau l'attention du public, trop enclin à prendre ipso facto ses distances avec un art post-romantique français qu'il ne connait que fort mal. Pour ceux qui entreprendront cette démarche (je ne parle pas des fervents qui sont d'avance conquis), ils seront pris par la beauté méditative, la ferveur tour à tour passionnée et apaisée de ces pages capitales datées de 1890 et que René Saorgin fait revivre avec un art consommé sur un instrument particulièrement adéquat, le beau Cavaillé-Coll de la Collégiale Saint-Michel de Castelnaudary, réalisé en 1878 sur les bases du Cavaillé de 1778 et qui vient de renaitre, en 1978, avec ses plans sonores d'origine, ses jeux classiques et romantiques équilibrés et sa puissance retrouvée grâce au facteur restaurateur Bartolomeo Formentelli.

o **MAGNARD et POULENC, Sonates pour violoncelle - 33/30 CALLIOPE CAL 1852 st.**

Comment proposer ici des oeuvres apparemment aussi sévères que des Sonates pour violoncelle et piano. Je le fais avec d'autant plus de plaisir que j'y trouve associés deux maitres éminemment français avec leur personnalité si opposée, et que les oeuvres en question sont d'une surprenante richesse, depuis la grande variété d'inspiration bucolique, plaisante ou mélodieuse de la sonate de Francis POULENC (1899-1963), jusqu'au lyrisme très à la corde, âpre et généreux de ce très grand musicien qu'est Albéric MAGNARD (1865-1914). Mark Drobinsky, violoncelle et Alexander Rabinovitch au piano interprètent parfaitement ces deux oeuvres qui requièrent une palette expressive très souple.

o **BARTOK, 44 duos pour violons - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-03320 st.**

Sorte de **Microcosmos** pour deux violons, ces **44 duos** de Bela BARTOK (1881-1945) ne sont pas tant d'une progression systématique et leur orientation didactique est moins portée sur la technique de l'instrument que sur le développement de l'audition contrepointique. Ces pages d'origine populaire sont, à cet égard, du plus grand intérêt avec leurs hardiesses bi-tonales ou atonales, leurs rythmes d'une richesse extrême, leur apparente liberté dans le cadre d'un contrepoint strict dont semblent se jouer les deux artistes de premier plan - Itzhak Perlman et Pinchas Zukerman - qui prennent le plus grand plaisir à ces danses, chansons, saillies, compliments, rondes et railleries regroupées comme une collection très précieuse de croquis musicaux qui recèlent tout l'art coloré du maitre hongrois. C'est une nouveauté discographique EMI LA VOIX DE SON MAITRE.

o **Clara HASKIL, Nuit dans les jardins d'Espagne de Manuel de FALLA et Concerto numéro 2 en fa mineur**

de Frédéric CHOPIN - 33/30 PHILIPS Excellence 6570 591 st. et musicassette 7310 591.

o Claudio ARRAU, Concertos pour piano de SCHUMANN et de GRIEG - 33/30 PHILIPS Excellence 6570 592 st. et musicassette 7310 592.

La Collection PHILIPS EXCELLENCE est composée, sous un habillage d'ensemble uniforme, de rééditions d'enregistrements qui ont été salués, lors de leur première parution par des commentaires particulièrement élogieux de la presse musicale, et d'enregistrements ou de couplages inédits. Sous la cote générale PG 322 nous parviennent deux témoins de ces rééditions dont je n'aurai donc pas à vanter les qualités, connues de tous : Clara Haskil est accompagnée par **l'Orchestre des Concerts Lamoureux** dirigé par Igor Markévitch dans le Concerto op. 21 de Frédéric CHOPIN (1810-1849) et pour les **Nuits dans les jardins d'Espagne** de, Manuel de FALLA (1876-1946). Le second disque, qui rassemble les deux célèbres **Concertos pour piano** de GRIEG (1843-1907) et surtout Robert SCHUMANN (1810-1856) réunit autour de Claudio Arrau les musiciens du **Concertgebouw** ayant à leur tête Christoph von Dohnanyi.

o André PREVIN, An Album of Jazz (différent kind of blues) - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 065-03938 digital.

A une longue et fructueuse collaboration marquée par de multiples concerts succède cet amusant intermède, sorte de gageure proposée par le violoniste Itzhak Perlman au chef d'orchestre et compositeur américain André PREVIN (né en 1929). La gageure consistait en la composition de diverses sortes de blues **(Different kind of blues)**. Voici donc cet **Album de jazz** familier, qui fait songer à Stéphane Grapelli. C'est là une sympathique nouveauté d'EMI LA VOIX DE SON MAITRE au cours de laquelle ces jazz-fantaisies d'André Prévin sont parfaitement servies par I. Perlman entouré du compositeur au piano, de Shelly Manne à la batterie, Jim Hall à la guitare et Red Mitchell à la basse. Amusante réalisation que cette nouveauté délassante et sans prétention.

o Chanteurs et musiciens de village en Morvan - 33/30 VDES 013 FP 8 VENDEMIAIRE

J'ai déjà rendu compte de nombre de ces disques régionaux qui apportent aux oreilles blasées une bonne pelletée de terreau et qui repeuplent les salons du Boulevard Saint Germain quelque peu anémiés. Cette nouveauté VENDEMIAIRE ne prétend point, ce qu'avoue l'Editeur sur la pochette, «rendre compte de tous les aspects de la tradition populaire en Morvan», mais présente néanmoins 21 pages caractéristiques de cet art populaire qui s'exprime par le chant, la vielle, l'accordéon, l'harmonica et la cornemuse. On y trouvera des classiques comme **Moué i garde l'âne ou Les scieurs de long** aussi bien que des petites fleurs de terroir inconnues comme la **bourrée-valsée** de Chateau-Chinon ou la **Polka du Jean Tire**. Encore une de ces rares publications d'enthousiastes régionaux que nous nous devons d'aider de toutes nos forces et qui nous apporterons beaucoup. On se procure ce disque à **l'Association pour l'expression populaire en Morvan**, 6, rue Blanche à Autun 71400 et le fascicule des partitions aux **Editions de Civry** 89, rue de Lyon à Avallon (89200).

o LA BRIE EN CHANSONS - 33/30 F.L.V.M. 3032 st.

Réalisé sous l'égide de la **Commune libre de la Ville Haute de Provins** par le Groupe folklorique **Les enfants du Dôme**, cette nouveauté regroupe une douzaine de pièces de tradition briarde empruntées pour la majeure partie d'entre elles aux recueils connus de Madame de Lassus, P. Louis Menon et Roger Lecotté. La direction et les arrangements de ces chansons reviennent à Marius Tessier qui ajoute, au répertoire proprement populaire, une valse du début du siècle : **Le Rubis** (E. Génisson) et **L'hymne à la Brie** (M. Vignier & G. Hubert). La prise de son, réalisée par **Melun FM 95,1** est excellente. L'application de l'ensemble des interprètes est sympathique et leur bonne humeur certaine. **Saboti-sabotou** est fort réussie, avec beaucoup de spontanéité, d'autres rythmes sont trop lents (**Madeleine** par exemple) : les interprètes devraient se pénétrer de ce qui a été réalisé dans des régions où le **revival** de la tradition populaire remonte à plusieurs décennies. Il s'agit ici d'un sympathique coup d'essai qu'il faut apprécier à sa juste valeur. La diffusion est assurée par la Commune libre de la Ville Haute de Provins (Jean-Claude Mabrut), 15, avenue Anatole France, 77160 Provins.

o Fanfare du 11ème B.C.A. - 33/30 STRASS Records LP 2004 st. comp.

De telles nouveautés sont rares dans NOTRE DISCOTHEQUE, et il est pourtant nécessaire de souligner le travail remarquable réalisé par certains Chefs de Musique militaires. C'est ici un excellent musicien et chanteur, l'A.C. MONTION, à la tête de la vivante **Fanfare du 11ème Bataillon de Chasseurs Alpins** qui démontre avec autorité qu'en dépit de ce qu'avançait Edouard Herriot, il existe une musique militaire, et de qualité. Il est vrai que les fanfares de Chasseurs présentent une richesse particulière, avec leur caractéristique de clairons bien sonnant, de cors naturels en mi bémol qui confèrent un panache remarquable à l'ensemble. C'est donc la face A de cette nouveauté qui retient et captive l'attention, avec les refrains des 31 Bataillons de **Diables bleus** (plus les 2 complémentaires) et les défilés traditionnels : la Sidi-Brahim, la protestation des Chasseurs, L'écho de la Rochotte, Le téméraire, entendu ici au rythme allègre de 130 à la noire, qui était celui des Bataillons avant l'uniformisation regrettable des années 60. La face B est un intéressant documentaire de marches américaines à l'exception de la première plage où sont **Les Allobroges**, de J.M. Dessaix et P. Letombe, ce chant national des Savoisiens et des Alpins en général. Le disque est diffusé par STRASS

RECORDS, Le Rivoire de la Dame 38360 SASSENAGE (76) 26.79.28.

o **DIOU DELENN : TELENNADEG - 33/30 BODADEG AR SONERION RS B.A.S. 308 M 104 st.**

La harpe celtique connait une renaissance remarquable depuis une décennie et, sans prendre référence à l'Irlande où elle n'a jamais été abandonnée, il suffit de voir le chemin parcouru en Bretagne (voire dans toute la France) pour en convenir. Dans cette nouveauté BODADEG AR SONERION, Mariannig Larc'hantec et Dominique Bouchaud, titulaires de Prix de l'Ecole Normale de Musique pour l'une, et du Conservatoire National de Paris pour le second, abandonnent ici la grande harpe au profit de l'instrument de Carolan, pour un concert à deux harpes des plus intéressants. Une face est consacrée aux traditions armoricaines, l'autre aux traditions irlandaises, avec, en fin de programme, une composition de Mariannig Larc'hantec inspirée par une page de **La Légende la Mort** d'Anatole Le Braz : **La falaise de St Efflam**.

Une belle nouveauté pour les amoureux des Paysages et états d'âme celtiques, et pour ceux qui aiment la harpe. On peut l'obtenir à BODADEG AR SONERION, 38, rue Pierre Sémard, 29000 Quimper (98) 95.45.82.

Jean MAILLARD

o **DIZZY GILLESPIE To Be or not to Bop - Al Fraser - Dizzy Gillespie Traduction Mimi Perrin - PRESSES DE LA RENAISSANCE 1981**

La revue «Time» du 3 Janvier 1949 énonce : «**Le Bebop** ce mouvement musical délirant et désordonné, élevé au niveau d'un culte dont le grand prêtre est l'homme aux joues de caoutchouc, Dizzy GILLESPIE, a désormais remplacé **le Swing**».

TO BE OR... NOT TO BOP, MEMOIRS, tel est le titre américain du livre DIZZY GILLESPIE, signé AL FRAZER, DIZZY GILLESPIE, traduction Mimi PERRIN, aux PRESSES DE LA RENAISSANCE. A partir de 150 interviews enregistrées, les souvenirs de John Birks GILLESPIE sont comparés et parfois opposés à ceux de témoins bien informés sur des sujets tels que sa vie privée, son évolution musicale, l'influence du Jazz et du Bebop sur la vie sociale, la religion, la culture populaire, les aspects financiers du show-business, la politique intérieure et internationale. Le lecteur retouche le personnage à mesure qu'il se dessine et l'Histoire du Jazz se concrétise avec Louis ARMSTRONG, King OLIVER, Duke ELLINGTON, Mahalia JACKSON, Mezz MEZZROW, pour se poursuivre avec Roy ELDRIDGE, Fats WALLER, Charlie PARKER, Fletcher HENDERSON, Benny CARTER, Count BASIE, Miles DAVIS, Ella FITZGERALD, Sarah VAUGHAN, etc.

Depuis l'orchestre qui jouait en Sib, en passant par **Liza, I can't get started** qui lui servirent à tester sa vistuosité, nous partageons au fil des pages l'existence du «géant» de la trompette, passionnée et mouvementée, son acharnement au travail, ses découvertes techniques (note 1) : 5te diminuée, reprise de la 6te mineure avec 6te à la basse, utilisée par MONK au Miton's et que Dizzy introduira dans **Woody'n you, Round Midnight et Manteca** (version savoureuse du salut «hip», Gimme some skin) ; pratique forcenée du répertoire de Roy ELDRIDGE jusqu'à s'approprier son jeu et le dépasser. Mais laissons au créateur du BEBOP, le soin de nous expliquer lui-même son origine. A l'Onyx Club, on jouait de nombreuses compositions originales qui n'avaient pas de titre et comprenaient une introduction et un premier exposé des thèmes. Il me suffisait de fredonner le début : «dee-da-pa-n-de-bop» pour mes collègues et on démarrait. Les gens qui voulaient entendre un de ces morceaux dont ils ignoraient le titre - et pour cause - demandaient simplement : «le Bebop» ! La Presse s'empara du terme et baptisa ainsi notre style. C'est pendant notre séjour à l'Onyx que ce mot se trouva imprimé pour la première fois. En 1943, le Bebop donna naissance à un culte, on lança la mode Bebop des vestons légers sans revers en cachemire feuille morte (Magazine ESQUIRE), comme j'allais par la suite adopter le port du béret en souvenir de la France.

Nous n'avons jamais essayé, affirme-t-il, de détruire la musique populaire, nous nous sommes contentés d'édifier autre chose à partir d'elle en introduisant nos propres mélodies, harmonies, et rythmes dans son cadre traditionnel, pour ensuite improviser dessus. Je ne fais jamais d'emprunt sans rendre, chaque fois que j'ai travaillé avec des musiciens de culture différente, j'ai toujours fait l'effort de comprendre leur musique avant d'y ajouter mes propres ingrédients, je ne suis pas un vrai «bluesman», la polyrythmie a exercé sur moi une influence majeure. Et grâce à Chano POZO qui m'a appris la superposition des rythmes africains, je suis parvenu à créer avec lui, **Manteca**, fusion authentique de l'Afro-Cubain et du Jazz traditionnel, mélange explosif s'il en est !

D.G. prétend qu'il faut à un musicien «une vie entière pour apprendre où **mieux vaut ne pas jouer**». Dans l'impossibilité d'improviser sans arrêt, il faut savoir aérer ses phrases en prenant son temps et inviter à la danse, base même de la musique de Jazz. Si le tempo est trop rapide, le rythme doit au moins vous inciter à bouger. Ceux qui ont traversé un moment son existence nous confient :

Il avait avant tout le «beat», ce sens rythmique profond des gens qui ont remonté le Mississipi depuis la Nouvelle Orléans vers Chicago et New-York (historien Dr Lawrence REDDICK). Il était surtout préoccupé par la vélocité et l'invention harmonique (Walter Gilbert FULLER). Personne n'a échappé à son influence, sans lui il n'y aurait jamais eu un Miles DAVIS. Tout musicien digne de ce nom, tout Jazzman bien sûr, a pris Diz et Bird (Charlie PARKER) comme modèle et s'est inspiré largement de ce qu'ils ont créé (trompettiste Dave BURNS). Il avait un toucher remarquable au piano (pianiste John LEWIS). DIZZY a toujours encouragé les jeunes musiciens et continue à le faire (percussioniste Stan LEVEY). Il n'admet les défaillances d'aucune sorte, adopte n'importe quelle position pour survivre sauf

celle qui risquerait de mettre en jeu sa propre intégrité (Max ROACH). Je me suis dit que j'étais en présence d'un artiste avec un sens aigu et juste du comique, dans le meilleur sens du terme, c'est-à-dire, celui qui s'applique à un grand clown... (impresario, Georges WEIN). Passionné par sa musique mais aussi par les contacts humains, il s'intéresse à tout le monde (baryton Cecil PAYNE). Il possède en outre un sens de la communication quasi divin à plus d'un titre ; son attitude envers les gens a autant d'importance que sa musique (John MOTLEY, Directeur de l'Enseignement Musical des Ecoles Publiques de la Ville de New-York).

A quarante ans d'intervalle nous ne notons aucune faille dans son enthousiasme. 1937 : On faisait la tournée des clubs pour pouvoir «boeufer» (s'exercer), c'est la meilleure école pour un jazzman, une sorte de formation sur le tas. A l'époque il y avait beaucoup d'endroits où l'on «jammait» (jouer en fraude gratuitement), alors qu'aujourd'hui on n'en trouve plus et ça manque terriblement aux jeunes qui sortent des Conservatoires. 1979 : Le système d'Enseignement aussi va élargir son cadre. Nous sommes en train, Gil FULLER et moi-même de préparer des cassettes, leçons de 30', qui inculqueront notre musique et notre histoire.

N'est-ce pas un grand réconfort pour tous ceux qui estiment que la musique est le reflet de la société mondiale et de son évolution de voir un musicien participer au redressement de cette société dont dépend l'existence matérielle de futurs musiciens ?

Note 1 : A la suite d'un accident, Dizzy GILLESPIE joue depuis 1953, sur une trompette coudée pour laquelle il ne put obtenir un brevet complet parce qu'en 1860, un Français nommé DUPONT, a inventé une trompette avec un pavillon redressé, d'un angle plus faible, et d'une taille assez grande comparable à un flügelhorn.

o JANACEK PIANO and CHAMBER WORKS - DECCA S D223 D5 390 6 280 BA 314

Comme vous achetez les oeuvres complètes d'un auteur dans la collection qui vous séduit le plus, vous pouvez accéder à la connaissance d'une partie importante de l'oeuvre pour Musique de Chambre et piano de JANACEK (composée principalement après 1904) grâce à l'enregistrement réalisé par DECCA en Juillet 78, Janvier et Novembre 79 au Studio 3 et dans la chapelle de Rosslyn Hill à Hampstead ; coffret de 5 disques, que nous pouvons considérer comme un hommage de l'Angleterre au célèbre compositeur tchèque : Paul CROSSLEY au piano ; Kenneth SILLITO, violon ; London Sinfonietta & Chorus, Dir : David ATHERTON et le très précis Gabrieli String Quartet.

Mais à la différence du livre qui entraine l'imagination créatrice, le disque impose un état de fait. «Jusqu'à aujourd'hui», affirme l'un de ses biographes Milan KUNDERA, «la musique de JANACEK mène un combat désespéré contre les interprètes qui la jouent une fois à la manière de DVORAK, une autre fois à celle de STRAVINSKY, mais rarement à la manière de JANACEK». A l'appui de ce dire il souligne l'intérêt de l'inégalable Quatuor JANACEK (Supraphon 50 556), celui du Capriccio et Concertino avec en soliste Radoslav KVAPIL (Panton 110 211) à qui l'on doit également, selon lui, la plus fidèle image sonore de son émouvante pièce pour piano solo V MLHACH (Dans la brume, 1912, Panton 110 213). Cette nouvelle présentation remplit-elle son office, n'estompe-t-elle pas elle aussi, dans les oeuvres pour piano et les **Rimes enfantines**, chantées cependant dans la langue originale, la brutalité et la tension de son message ?

Si vous aimez le dynamisme de la musique populaire (Dumka 1880, Sur un sentier envahi d'herbes, évocation de son village natal d'Hukvady, 1911), les variations de rythme, l'inattendu d'un modernisme avant la lettre (sonate pour piano I X, 1905, Soixante dix mille 1909, Quatuors à cordes, 1923-28, De la Maison des Morts, 1928, note I), reconnaissez que l'auteur de la **Renarde rusée** avait raison de s'écrier : «la liberté des accords a été proclamée par moi avant DEBUSSY...»

Tel le ciseau du sculpteur figeant la vie dans le mouvement, la passion du compositeur pour son modèle (note 2) a cristallisé la pureté et l'originalité de son style.

P.S. Note 1 : L'opéra **De la Maison des Morts** sera prochainement l'objet d'un article.

Note 2 : Jeune femme de trente ans.

o JAAKKO ILKKA kansanooppera - Jorma PANULA LEVYTUOTTAJAT OY STEREO GDL 2014

Les représentations en plein air de l'opéra **Jaakko ILKKA**, musique de Jorma PANULA, se sont terminées les 5, 6 et 7 Juin 1981 à Ilmajoki, où il fut créé le 9.06.1978, sur les lieux mêmes où vécut le héros du drame ici interprété par Tuomo KAKKILA choriste de l'opéra de Helsinki, (opéra national finlandais), dans une langue dialectale régionale. Y participent les habitants, des amateurs des environs, choristes et acteurs improvisés qui surgissent du village et traversent l'assistance en une marche symbolique dont le thème est la clef musicale de cette oeuvre populaire. Tonne le canon, hennissent les chevaux, sonnent les bassons et les trompettes à toutes les heures du jour (12h, 17h, 19h), tandis que les danses baroques parodient la Cour du Gouverneur finnois Klaus FLEMING.

Dans ce contexte, l'enregistrement de Mai 1979, sous la direction de l'auteur, n'est qu'une évocation sonore approximative ; il ne raconte pas ce fragment d'Histoire ostrobothnienne de la fin du XVIe siècle, il ne fait pas revivre ce spectacle **total** reconstitué par des contemporains (Edvin LAINE) pour leur public et où nous retrouvons Riitva AUVINEN et Jorma HYNNINEN actuellement à la pointe de la création lyrique finlandaise. Néanmoins, il reste un document digne d'intérêt. (Tous renseignements : Office du Tourisme de Finlande, 9 rue AUBER 75009 PARIS).

o **MARIO DEL MONACO ou Un Ténor de Légende - André SEGOND / Daniel SEBILLE - EDITIONS JACQUES-MARIE LAFFONT ET ASSOCIES A LYON**

Avec une présentation soignée, une graphie claire et de beaux portraits en costumes de scène, cette collection qui comprend également un Georges THILL du même auteur, correspond à une demande d'information sur l'histoire des artistes lyriques de grand renom. Nous sommes en présence d'un travail de compilation et une mise à jour discographique fort intéressante qui permettra à tous les mélomanes, musiciens et chanteurs de suivre pas à pas le déroulement de la carrière de Mario DEL MONACO côtoyant à travers le monde les interprètes les plus illustres au sein de distributions dont les noms font rêver les amateurs de «beau chant».

La lecture en est facile sous une forme catalogue chronologique mais conduit à des jugements laconiques ou entachés d'hyperboles qui édulcorent la saveur de ce qu'il est convenu d'appeler nuance. On y apprend entre autres choses, comment GIORDANO, à 79 ans, a annoté pour lui, de sa main, la partition d'André CHENIER attachant ainsi son nom à celui du personnage principal qui restera l'un de ses rôles fétiches ; on lit au passage que Maria CALLAS chantera en 1953 à ses côtés sa dernière **Aïda** au Festival de Vérone ; et qu'il fera ses débuts dans le rôle d'Othello, qui passera à la postérité, avec Renata TEBALDI en 1954 à la Scala. Mais lorsqu'il est question du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, (rétrospective faite en 1972), et que l'auteur énumère les noms de tous les ténors qui y ont laissé un souvenir impérissable, de DUPREZ, AFFRE, CARUSO à Georges THILL... pourquoi délibérément écarter celui qui, vocalement, grâce à la perfection de la ligne mélodique et son éblouissante quinte aiguë, fut le plus étonnant et parfois le plus émouvant de la génération dont nous conservons, gravé dans la cire, le souvenir. Je veux dire : Tony PONCET. Tous deux «ont bu le soleil» et respiré l'air d'un pays où la voix vibre avec l'atmosphère. Aux antipodes l'un de l'autre, ils ont déchainé, dans le même rôle, «Paillasse», l'enthousiasme du public. La comparaison (viendrait-on à la faire ?) ne pourrait que confirmer le jugement de DEL MONACO lui-même qui à maintes reprises a manifesté son esprit chevaleresque (**Norma**, 29 Octobre 1956, au Met) et son jugement lucide en la matière : «La voix de Tony PONCET est le plus grand évènement dans l'histoire du Théâtre Lyrique depuis un siècle».

Quant à DEL MONACO, «héros de légende», il joignait à des qualités hors de pair, une endurance très remarquable, un tempérament scénique original et une prestance des plus rares. Voilà ce que nous retenons de cet ouvrage d'érudition. Ce que nous ne percevons guère, c'est le contact direct avec l'homme et l'artiste, et nous le regrettons...

o **L'HOMME SONORE - Marie-Louise AUCHER - EDITIONS EPI 76 bis rue des Saints Pères 75007 PARIS**

Pour les grands, les petits, les instituteurs, les chanteurs, un livre modeste qui ouvre des horizons réconfortants en matière d'enseignement du chant et qui engage à une meilleure connaissance de soi sur le plan des correspondances du mental à la voix chantée, par l'équilibre vertébral. «Il nous semble illusoire de vouloir communiquer **la méthode de psychophonie** par l'art scripturaire», préface Marie-Louise AUCHER ; elle poursuit néanmoins : «le bon professeur sera aidé dans son diagnostic par l'altération du son émis par l'élève. La réverbération de la voix du Maitre derrière le corps de l'élève est une source d'information d'un ordre physique, affectif et nerveux. Les respirations (la respiration basse du dos ne doit être recherchée qu'après obtention et mise en harmonie de la respiration cérébrale et abdominale) se contrôleront par étapes. Il faut utiliser des prédominances de vibrations dans le corps humain selon **l'échelle des sons** (découverte déposée à l'Académie des Sciences le 19 Décembre 1960) qui correspond aux données fondamentales de l'acupuncture. Toutefois, aucun appareil, ni aucun instrument piquant, vibrant ou percutant ne pourra jamais égaler en efficacité la voix d'un être humain évolué ayant accompli sa pose de voix totale et travaillant en harmonie avec l'élève (la douceur du procédé exige un temps beaucoup plus long que l'activation énergique des acupuncteurs)».

Se reconnaissant dans la devise de CONFUCIUS qui érigeait la musique en discipline éducative personnelle et sociale l'auteur, chanteuse et professeur de pose de voix, y attache ses connaissances et son expérience. Pourquoi ne pas la suivre dans cette direction ?

Mme M. BROUSSAIS



A L'ATTENTION DE MRS. LES DIRECTEURS DE CONSERVATOIRES ET DES PROFESSEURS :

"Ne mettez pas entre les mains de vos élèves des pianos d'occasion, importés, achetés entre 50 F et 500 F, maquillés en quelques heures, et revendus aux alentours de 4.000 F..."

hamm

Spécialiste du piano depuis 70 ans, vous propose un piano d'étude solide, 1,20 m de haut, tenant l'accord (5 ans d'expérience), pour un prix public de **9.850 F.** (Conditions spéciales aux Conservatoires).



HOLSTEIN
1.300 pianos vendus en 1980

Hamm : 19 ouvriers spécialisés à votre service.
Hamm : 4 étages de pianos. 24 marques. Plus de 200 modèles exposés.

hamm

La passion de la musique.

135 à 139, rue de Rennes - 75006 Paris - Tél. : 544.38.66

INFORMATIONS DIVERSES

o OUVERTURE D'UN COURS D'ANALYSE MUSICALE

Ecole CESAR FRANCK, 8, rue Git le Cœur 75006 PARIS.

Notre ami, **Marcel BITSCH,** professeur de fugue au Conservatoire de Paris, se propose d'organiser **à l'Ecole** pendant la prochaine année scolaire un cours d'analyse, conçu dans la grande tradition de Vincent d'Indy. Le cours serait consacré à l'analyse pratique de quelques grandes fugues, de **J.S. Bach à César Franck.**

Ce cours s'adresse à deux catégories d'élèves :

1) Elèves des classes d'harmonie et de contrepoint en fin d'études. Pour ces élèves, des travaux pratiques d'écriture sont prévus en application du cours d'analyse.
2) Elèves des classes instrumentales (orgue, piano) et de musique de chambre désirant approfondir leurs connaissances en vue de l'interprétation des grandes œuvres du répertoire.

Les élèves seront invités à présenter eux-mêmes à leurs camarades les œuvres dont ils auront préparé l'analyse selon un programme établi à l'avance avec le professeur.

Renseignements : Au Secrétariat de l'Ecole.

o **Professeur 1er Prix Solfège, Pianiste accompagnateur,** cherche quelques heures d'enseignement dans école ou Centre Culturel Région Paris. S'adresser Mr. ANSELME, 69, Bd Aristide Briand 94500 CHAMPIGNY SUR MARNE.

o FEDERATION NATIONALE DES UNIONS DE CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE MUSIQUE

BUREAU :

- Président : **M. Gévaudan** (Inspecteur départemental des Hauts de Seine)
- Vice Président : **M. Vergnault** (Inspecteur départemental de Val de Marne) 78, rue de la Mutualité 92160 Antony.
- Trésorier : **M. Vigneau** (Directeur du Conservatoire), 10, bd Carnot - 92340 Bourg la Reine. Tél. : 664 18-08.

PUBLICATIONS ADRESSEES SYSTEMATIQUEMENT aux Ecoles adhérentes sans qu'elles aient à en faire la demande :

- Textes des épreuves de solfège (bi-annuels) février et mai (lecture, rythme, chant, dictées, théorie)
- Programmes annuels des œuvres imposées aux examens de fin d'année pour les disciplines instrumentales
- Bulletins FNUCMU Informations.

AUTRES DOCUMENTS POUVANT ETRE ADRESSES SUR DEMANDE (écrite de préférence)

- Programme d'études de solfège (et théorie)
- Programme d'études d'Harmonie
- Textes des devoirs d'Harmonie (tous degrés) pour examens de fin d'année
- Oeuvres de musique de chambre (liste d'œuvres au choix)
- Textes de déchiffrages instrumentaux degrés moyens 1 et 2 et Supérieur (pour examens de fin d'année) faire une liste des instruments desquels vous souhaitez recevoir le déchiffrage.

Demandes à adresser : 34, Bd Gambetta 92130 Issy les Moulineaux - avant le 1er Avril 1982.

o **CENTRE MUSICAL BOSENDORFER**, 17, Avenue Raymond Poincaré 75116 PARIS.

Sélection des meilleures marques europeennes, Studios de répétition et enregistrement, Salon club de lecture, garderie musicale pour les enfants.

o ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE L'UNIVERSITE PARIS VI

L'Orchestre Symphonique Paris VI JUSSIEU, composé de 56 musiciens amateurs, fête cette année son dixième anniversaire, et souhaite organiser une saison particulièrement attractive, en projetant un voyage à l'étranger (Allemagne), la création mondiale d'une symphonie d'un grand compositeur romantique, et l'enregistrement d'un disque.

Pour réaliser ce programme, l'Orchestre désire compléter son effectif avec 10 musiciens amateurs de bon niveau : 5 violons, 1 alto, 1 hautbois, 1 basson, 1 cor, 1 tuba.

Les répétitions ont lieu tous les jeudis à 20 h. 15, à partir du Jeudi 1er Octobre, dans la grande Salle de Mathématiques de l'Université de Jussieu. L'assiduité est exigée.

Tous autres renseignements au 532 36-18. Mr. F. de la GRANDVILLE, 14 bis, rue d'Alleray 75015 PARIS.

o **CHORALE A COEUR JOIE DE VINCENNES.** Direction : M. MARTZOLF, D. REISSY, rue Ch. Pathé 94300 Vincennes.

La chorale A COEUR JOIE de VINCENNES-FONTENAY, créée en 1950, est constituée de chanteurs réellement amateurs, mais ayant une expérience chorale confirmée.

Le REPERTOIRE est varié ; a cappella ou avec orchestre, il comprend des messes, des motets, des chansons polyphoniques et traditionnelles, du XVIème siècle à la période contemporaine.

Le RECRUTEMENT s'effectue entre le 1er septembre et le 31 octobre pour la durée de la saison (mi-septembre à fin juin).

Les voix d'hommes sont recrutées par priorité.

Dans un but d'information, il est possible d'assister à une répétition du jeudi pendant les mois de septembre et d'octobre.

Téléphoner : à Michel MARTZOLF au **808 38-75** de 18 h. à 21 h. 30 — à Gérard GLATIGNY au **873 05-90** dans la journée.

o **TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE**

Publication du C.N.D.P., 29, rue d'Ulm 75230 PARIS Cedex 05. Le n° 265 réserve 16 pages à l'étude de l'Orgue avec de nombreuses illustrations en couleurs : les éléments de l'orgue - Histoire de la Facture - le répertoire et les musiciens - la registration - l'improvisation - l'orgue instrument de concert.

o **LA SOCIETE CHOPIN à PARIS**, 12, rue St-Louis-en-l'Isle 75004 PARIS.

- Organise des manifestations musicales et suscite des contacts entre interprètes et public dans le cadre de concerts à caractère intime comme cela se passait à l'époque de CHOPIN.
- Aide les jeunes pianistes à faire connaître leur talent et à rencontrer d'autres artistes déjà connus.
- Diffuse un bulletin d'information sur ses activités et sur les autres manifestations pouvant intéresser ses membres.

Paris n'est pas la seule ville à avoir créé une Société CHOPIN. Il en existe une à Varsovie, à Vienne et à Darmstadt avec lesquelles la Société CHOPIN de Paris est en contact tout en gardant son originalité propre.

Association de la loi de 1901 sans but lucratif, la Société CHOPIN assure son financement grâce aux cotisations de ses membres, aux dons qu'elle reçoit et aux manifestations qu'elle donne.

Présidents : Monsieur Cl. JULIEN-LAFERRIERE, Madame PARMENTIER. **Activités Musicales :** M. Leslie WRIGHT, **Activités Littéraires :** M. Camille BOURNIQUEL.

o **CONCERT DU SEXTUOR JEANNE LORIOD**

Samedi 24 Octobre 1981 à 20 h. 30. Eglise St-Merry 75004 PARIS. Au programme : 2 Créations Mondiales : Iles de Temp pour 6 ondes Martenot de **A. TISNE** et Ouverture en forme de Rondeau de **JOLIVET.**

o **CONCERT SPIRITUEL** donné avec le Concours du Chœur des Etudiants de l'Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge : Directeur N. OSSORGUINE et de Jean GALARD titulaire des Grandes Orgues de la Cathédrale de Beauvais, le Dimanche 25 octobre à 15 h. 30 en l'Eglise Luthérienne de la Villette, 55, rue Manin 75019 PARIS.

o **CAEN**

HOMMES et CONTACTS : Richard NOBLET, 11, rue Haute 14000 CAEN.

Conférences - Spectacles : Avec 3 sujets en un, abordant successivement l'histoire, les instruments et les techniques modernes, il s'agit d'une conférence inhabituelle.

En milieu scolaire : à partir de la 5e jusqu'à la Terminale, une préparation est conseillée à partir des documents pédagogiques mis à votre disposition.

Programme : • J. Ph. RAMEAU associé à son époque, sa vie, ses oeuvres, le mécénat • L'apparition de l'Orgue et son évolution • Etude d'un grand orgue à tuyaux • La réalisation d'un disque de l'enseignement au passage.

o LILLE

Le Dixième **FESTIVAL DE LILLE** se déroulera du 14 octobre au 15 décembre 1981. Comme les années précédentes, il va se déployer dans une trentaine de lieux de la ville et dans une quinzaine de villes de la région. Pour la première fois, il sera consacré dans sa totalité à un seul et unique thème : « Portraits de l'Italie ». Au programme : La Force du Destin VERDI — Requiem sans paroles. TEDESCHI — STABAT MATER. ROSSINI.

Direction : J.C. CASADESUS.

o MONTBELIARD — STAGE MARTENOT LONGUE DUREE

— Depuis Octobre 1980 L'Ecole Nationale de Musique de Montbéliard organise un stage de formation à la méthode Martenot. Ce stage est ouvert aux Membres de l'Education Nationale (Professeurs de musique, Maîtres du primaire et des maternelles), ainsi qu'aux professeurs des Conservatoires.
— Directeur du stage : Yves KLEIN.
— Ce stage propose un cycle d'études sur 4 années scolaires à raison de 4 heures hebdomadaires (méthodologie, relaxation, kinésophie, formation musicale).
— En Octobre 1981 s'ouvrira un deuxième groupe réservé aux stagiaires 1ère année.

Renseignements, inscriptions : Ecole Nationale de Musique, Au Château - 25200 MONTBELIARD.

o NICE — FESTIVAL INTERNATIONAL DE L'ENFANCE ET DE LA JEUNESSE

Le troisième Festival International de l'Enfance et de la Jeunesse, placé sous le haut patronage de nombreux ministères et associations, se **tiendra à Nice du 16 au 21 octobre prochain.**

Sous l'égide de la SACEM, l'ARCAM (Association Régionale de Coordination des Activités Musicales Lyriques et Chorégraphiques) propose une série d'animations musicales inédites. La MUSIQUE VERTE qui associe l'ethnologie à l'animation est un atelier où les jeunes pourront fabriquer des instruments de musique en utilisant différents éléments naturels (tels que pierres, coquillages, écorces, feuilles, roseaux, etc...) et découvrir des sons nouveaux. Deux MUSIBUS liés à cet atelier complèteront ces activités d'éveil.

o TOURS

ORCHESTRE SYMPHONIQUE sous la Direction de Florian HOLLARD.

Concert d'Initiation (Hors Abonnement).

En réponse au vœu des chefs d'établissements scolaires et des professeurs d'Education Musicale, deux auditions sont prévues à des heures correspondant aux possibilités du plus grand nombre.
— Symphonie des Jouets. L. MOZART.
— Concerts n° 1 en Sol mineur op. 49, violoncelle et orchestre (extraits) D. KABALEVSKI.
— Les Oiseaux. O. RESPIGHI.

Soliste : L. VAVASSEUR, violoncelle.

Renseignements : 34, rue de la Scellerie. 37000 TOURS.



PETITES ANNONCES

HARPISTE, PIANISTE, PREMIER PRIX, DIPLOMES D'ETAT — donne Cours (aussi de flûte à bec et musique d'ensemble) 75018 PARIS.
CHERCHE POSTE DE PROFESSEUR DANS CONSERVATOIRE à PARIS ou REGION PARISIENNE.
Tél. : 254 18-45.

N° 1021

je vends en parfait état de nombreux instruments Orff (métallophones, xylophones basse, alto soprano, 18 carillons, percussion très diverse, flûtes ténor, alto...)
Tél. : 078 55-01 ou 496 08-95.
Ecrire éventuellement à :
Madame HADDAD, 3, rue Paul Cézanne. Les Torterêts.
91100 CORBEIL-ESSONNES.

N° 1022

CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE DOLE (39)
ECOLE AGREEE 2ème DEGRE
(en cours de nationalisation)

AVIS DE CONCOURS

Un concours sur épreuves est ouvert pour le recrutement d'un Professeur de VIOLON, pouvant enseigner le VIOLON-ALTO.

Ce concours aura lieu au Conservatoire de DOLE, courant DECEMBRE 1981. Entrée en fonction le 1er JANVIER 1982.

Les dossiers de candidatures devront parvenir à :
Monsieur le Maire de DOLE, avant DECEMBRE 1981.

Pour tous renseignements, écrire à :
Monsieur le Directeur du Conservatoire
30, Place Barberousse — 39100 DOLE.

N° 1023

Professeur 1er Prix Solfège
Pianiste accompagnateur
cherche quelques heures d'enseignement dans Ecole ou Centre Culturel Région Paris.
S'adresser : Mr. ANSELME, 69, Bd Aristide Briand - 94500 CHAMPIGNY SUR MARNE.

N° 1024

ANALYSES D'OEUVRES DISPONIBLES

A commander : aux Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon - 75006 PARIS - CCP 369-70 R PARIS établi au nom de E.G.P.

N° 252 BRAHMS : Sonate en Fa mineur op. 120, n° 1, Clarinette et piano
SCHMITT : Psaume 47, op. 38
VARESE : : Hyperprism .... F. 12.–

N° 261 FRANCOIS COUPERIN LE GRAND - QUATRIEME LIVRE DE CLAVECIN 20ème ordre, par René KOPFF .... F. 10,–

N° 262 A. KHATCHATURIAN « GAYANEH », par A.M. POZZO DI BORGO F. 10,–

N° 262 (Supplément)
J.S. BACH : Prélude et Fugue N° 1 - UT MAJEUR (Clavecin bien tempéré) 1er livre
L.V. BEETHOVEN - Ouverture de Coriolan
A. HONEGGER - Cantate de Noël .... F. 15.–

N° 266 LES CATHEDRALES Prélude symphonique (1916) de Gabriel PIERNE, par J. MAILLARD .... F. 10,–

N° 267 ANTON DVORAK - La Symphonie du Nouveau Monde, par A.M. POZZO DI BORGO .... F. 10,–

N° 273 «L'ENFANT ET LES SORTILEGES» de Maurice RAVEL par M. A. GOLEA .... F. 10,–

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement, 3 volets).
En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : N° 58.972

DES OUVRAGES POUR LA RENTREE 81

Conformes aux orientations de la réforme de l'enseignement musical

---

O. Gartenlaub

MON PREMIER DÉCHIFFRAGE

51 pièces brèves pour piano à 4 mains. Degré élémentaire. Lectures progressives à 4 mains destinées aux débutants. Ces textes tonales, modales, atonales, comportent quelques notations contemporaines.

VOL. 0951

O. Gartenlaub

2 PIÈCES FACILES POUR ORCHESTRE

Degré préparatoire - 6'30.
I. Lento - clarinette si♭ et cordes.
II. Scherzetto - hautbois, tambourin et cordes.
Matériel complet VOL. 0934
Effectif des cordes seul 0935

Jacqueline Chalian

1er LIVRE DE LECTURE DE NOTES et d'initiation aux intervalles

Ouvrage permettant d'aborder la lecture verticale et horizontale et de se familiariser avec l'aspect des intervalles.

VOL. 0952

Jean-Michel Bardez

MÉMOIRES

Danses, chansons et airs anciens à 2 ou 3 parties pour ensembles vocaux, ensembles de flûtes à bec, petites formations de chambre.
Degré élémentaire

VOL. 0928

Jean-Michel Bardez

LES BACH

17 pièces de musique de chambre pour formations instrumentales variables, composées par la famille Bach. Les possibilités d'ensemble sont très nombreuses et interchangeables. Les musiciens se reporteront à l'index indiquant les premières mesures et les tessitures permettant d'apprécier les différentes possibilités d'exécution.

L'ouvrage rédigé en français, anglais et allemand comporte une courte biographie, un arbre généalogique et quelques portraits de la famille Bach.

Niveau des premières années d'étude.

VOL. 0950

Jean-Michel Bardez

SOURCES

Chaque œuvre, à chanter ou à jouer, est précédée d'une gravure ancienne, d'une préparation rythmique et mélodique issue du texte, ainsi que d'un commentaire.

La collection comporte actuellement cinq ouvrages :
- A PROPOS D'ÉPOQUES - très facile
- A PROPOS D'INSTRUMENTS - facile
- A PROPOS DE DANSE - 1er volume-facile
- A PROPOS DE DANSE - 2e volume assez facile
- A PROPOS DE J. PH. RAMEAU - moyenne difficulté

Chaque ouvrage existe en trois versions séparément :
- en clé de sol avec accompagnement
- en clé de sol sans accompagnement
- en clé de fa sans accompagnement

Marie-Claude Arbaretaz

LIRE LA MUSIQUE PAR LA CONNAISSANCE DES INTERVALLES

La sensibilisation aux phénomènes sonores doit être le point de départ et le but de tout enseignement musical. Les signes musicaux ne sont que les intermédiaires permettant de matérialiser les sensations. Plus qu'une succession de sons isolés, c'est la nature de l'enchaînement de ces sons qui crée la musique.

1er volume - de la 2de à la 5te/degré élémentaire VOL. 0925
2e volume - de la 4te aug. à la 7e/degré moyen VOL. 0938

Jean-Michel Bardez

TRANPOSITION A VUE

Pièces et fragments pour instrument transpositeur en si♭ à jouer avec d'autres instruments non transpositeurs ou à chanter, en lisant en clé d'ut 4e. Suivis de tableaux de diverses transpositions.

VOL. 0927

Bernard de Crepy

21 TEXTES A RÉALISER

21 textes à 4 parties dans le style de Bach. Niveau second cycle des classes d'écritures C.N.S.M. Ces textes s'adressent aux étudiants parvenus au terme du traité d'harmonie.

Textes à réaliser VOL. 0936
Réalisation à 4 part. VOL. 0937

En vente dans les MAGASINS DE MUSIQUE

CATALOGUE SUR DEMANDE : 25, RUE D'HAUTEVILLE - 75010 PARIS


chappell

L'Edition Musicale d'aujourd'hui